



الثقافة الجديدة

نجيب محفوظ والسيينا

سمير فريد

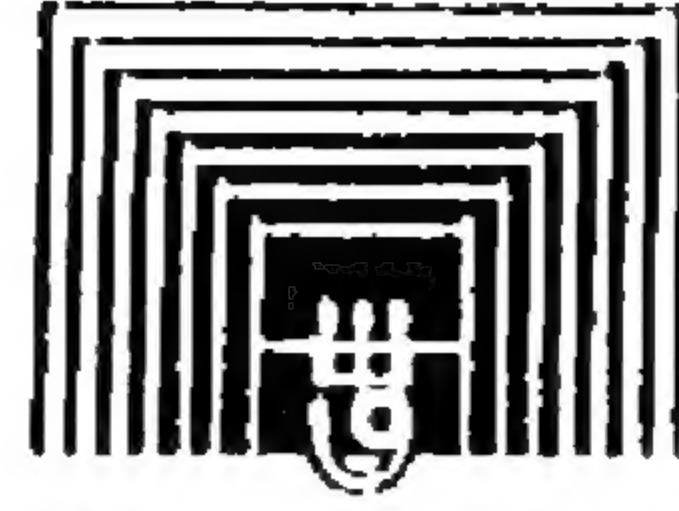


سمیر فرید

نجیب محفوظ والسینما



كتاب



الهيئة العامة للصورة الثقافية
The General Organization of Culture Palaces

الثقافة الجديدة

رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

حسين مهران

مدير التحرير

أحمد الحوتى

الاستاذ الفنى

عبد الستار فتحي

العدد الثالث : ديسمبر ١٩٩٠

١٦ ش أمين سامى - القصر العيني - القاهرة

ظهر الغلاف

لقطة من فيلم - المذنبون

فاز نجيب محفوظ وفازت نوبل .. ايضا

**فرحت كما لم أفرح منذ ٦ أكتوبر ١٩٧٣ كمصري ، فهو انتصار لمصر ،
وكانسان فقد تعلمت في المدرسة ، وفي البيت ، وفي نجيب محفوظ ، بل لقد
تعلمت من نجيب محفوظ عن الحياة في مصر ، وعن الانسان المصري كما
لم اتعلم لا في المدرسة ، ولا في البيت ، انه ابي الثاني ، فاز بجائزة نوبل
للآداب ، وفازت به الجائزة في الوقت نفسه .**

عندما استمعت إلى الخبر في نشرة السادسة مساء الخميس ١٢ أكتوبر ورايته يضحك ضحكته الشهيرة الرائعة ، ويتذكر العقاد وطه حسين والحكيم ، تذكرت على الفور المعداوى وقرأت الفاتحة على روحه الطاهرة . فعندما كنت في السنة الثانية بالمدرسة الثانوية أرشدني معلم اللغة العربية في القسم الأدبي ومعلمي الأول أنور المعداوى إلى قراءة نجيب محفوظ وأهداني بعضا من رواياته .

وهكذا المعلم الأول دائما يرشدك إلى ماذا تقرا فيوفر عليك الوقت والجهد ويحمي عقلك من قراءة الغث . ومن يومها وأنا أقرأ نجيب محفوظ ، كل قصة وكل رواية وكل كلمة وأعيد القراءة كل عقد على الأقل ، وأضع امام أولادى المجموعة الكاملة في مكان خاص ، وكم سعدت منذ سنة عندما جاءني ولدى محمد وهو طالب بكلية الآداب وأخبرنى : لقد انتهيت من قراءة نجيب محفوظ كاملا .

هذه خواطر قارىء ، ومعجب وتلميذ ، وليس من الغريب أن تنشر في صفحة السينما ، فكاتبتنا الكبير كتب للسينما مثل كبار كتاب القرن العشرين ، وأدرك أهمية السينما مثلهم كما أن رواياته تمثل أهم أفلام عدد كبير من المخرجين المصريين وله دوره البارز في تاريخ السينما كمدير لمؤسسة السينما أيضا .

ولقد شاركت يوم الأحد السابق لفوز نجيب محفوظ في ندوة النقاد بمناسبة الذكرى الثانية لوفاة شادى عبد السلام ، وتحدثت عن أفلام شادى التعليمية والتي تمثل آخر مراحل تطوره الفنى ، وقلت أنها أشبه بالمربع الذى يكتبه نجيب محفوظ فى الأهرام من حيث تعبيره عن نجيب محفوظ المواطن ، وليس الفنان . فهذا المربع مثل تلك الأفلام لا يمثل مجال إبداعه أو تعبيره الذاتى عن نفسه ، وإنما يمثل احساسه بالوطن والمواطن وبما يحتاج إليه الوطن والمواطن . وهكذا يحضرنى نجيب محفوظ دائما . أنه جزء من حياتنا . مبروك له ومبروك لنا . مصر اليوم في عيد ..

الفصل الأول

كتابان عن نجيب محفوظ والسينما

أصدر الناقد السينمائي الكبير هاشم النحاس كتابين عن نجيب محفوظ والسينما الأول « يوميات فيلم » عام ١٩٦٩ عن فيلم « القاهرة ٣٠ » إخراج صلاح أبو سيف عن رواية « القاهرة الجديدة » والثاني « نجيب محفوظ على الشاشة » عام ١٩٧٥ .

في الفصل الأول من « نجيب محفوظ على الشاشة » يتناول الناقد دور نجيب محفوظ في السينما المصرية ككاتب للسيناريو ويبدأ الفصل قائلاً :
« لا تقل مكانة نجيب محفوظ في السينما عن مكانته في أدبنا المعاصر ، وهي عبارة تلخص بدقة دور نجيب محفوظ ككاتب للسيناريو . صحيح أنه ليس أول أديب يكتب للسينما كما يذكر هاشم النحاس ، ولكنه أول أديب كبير يكتب للسينما كما فعل كوكتو وسارتر في فرنسا وهيمنجواي في أمريكا وغيرهم من كبار الأدباء في القرن العشرين أدركوا أن السينما وسيلة جديدة للتعبير لا تقل أهمية عن الأدب ، بل وتفوق الأدب تأثيراً نظراً لأنها على العكس من الأدب لا تتطلب من جمهورها معرفة القراءة والكتابة ، أو قدر معين من الثقافة .

لقد كان نجيب محفوظ أول من استجاب لدعوة طه حسين على صفحات الكاتب المصري في الأربعينات إلى الأدباء حتى يكتبوا للسينما لأن امتناعهم

أو ترفعهم عن ذلك كما قال طه حسين يؤدي إلى نتيجة واحدة وهي ترك السينما فريسة للزعماء . وقد كتب طه حسين ذلك وهو يعرض في أكثر من مقال للنصوص السينمائية الأولى التي كتبها سارتر . وسواء كانت استجابة نجيب محفوظ ناتجة عن قراءة مقالات طه حسين ، أو من ادراكه لما أدركه طه حسين فقد كان نجيب محفوظ بالفعل هو أول أديب مصري كبير يكتب السيناريو السينمائي الأصلي والقصة السينمائية الأصلية ، وليس كهوا ، وإنما كمحترف وعضو في نقابة المهن السينمائية شعبة السيناريو .

بدأ نجيب محفوظ في الكتابة للسينما كما يقول هاشم النحاس عام ١٩٥٤ وكان أول أفلامه مغامرات عنتر وعيلة وبعده كتب سيناريو فيلم المنتقم . وأن ظهر فيلم المنتقم عام ١٩٤٧ قبل فيلم مغامرات عنتر وعيلة الذي تأخر ظهوره لأسباب إنتاجية حتى عام ١٩٤٨ ، والفيلمان من اخراج صلاح أبو سيف .

ويحكى نجيب محفوظ في الكتاب عن بداية علاقته بالعمل السينمائي فيقول : « عرفني صديقي المرحوم الدكتور فؤاد نويرة بصلاح أبو سيف وطلب مني أن أشاركهما في كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم « مغامرات عنتر وعيلة » وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم . وقد شجعني للعمل معه أنه قرأ لي « عبث الاقدار » وأوهمني بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما أكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذي لم أكن أعرفه . والحقيقة أنني تعلمت كتابة السيناريو على يد صلاح أبو سيف . كان يشرح لي في كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب مني بالضبط وبعد أن أنفذه أعرضه للمناقشة التي كان يشاركنا فيها عبد العزيز سلام كاتب الحوار والأغاني للفيلم » .

ويلاحظ هاشم النحاس أن الأفلام التي كتبها نجيب محفوظ أو شارك في كتابتها ، وكذلك الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية كانت دائما تمثل لدى كل مخرج أفضل أفلامه ، أو على الأقل من أفضلها . ويذكر مؤلف الكتاب أن « نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذي ارتبطت وظيفته ارتباطا مباشرا بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى إحالته على المعاش سنة ١٩٧١ واتيح له بذلك أن يترك أثرا قويا في هذا الحقل حيث عمل مديرا للرقابة ثم مديرا لمؤسسة دعم

السينما ورئيسا لمجلس إدارتها ، ثم رئيسا لمؤسسة السينما ، ثم مستشارا
لوزير الثقافة في شئون السينما .

ويقسم هاشم النحاس أفلام نجيب محفوظ إلى مجموعتين الأولى الأفلام
التي كتب لها السيناريو أو القصة أو هما معا أو شارك في كتابة السيناريو لها
مع آخرين ، والثانية هي الأفلام التي أخذت عن رواياته .

المجموعة الأولى

وتتكون من ١٨ فيلما حتى تاريخ إعداد البحث هي حسب تاريخ عرضها
المنتقم ٤٧ ومغامرات عنتر وعبله ٤٨ ولك يوم يا ظالم ٥١ وريا وسكينة ٥٢
والوحش ٥٤ وكلها من إخراج صلاح أبو سيف ثم جعلوني مجرما إخراج
عاطف سالم ٥٤ وفتوات الحسينية إخراج نيازي مصطفى ٥٤ ودرب المهايل
إخراج توفيق صالح ٥٥ وشباب امرأة إخراج صلاح أبو سيف ٥٥ والنمرود
إخراج عاطف سالم ٥٦ والفتوة ٥٧ والطريق المسدود ٥٨ إخراج صلاح
أبو سيف والهاربة ٥٨ إخراج حسن رمزي وجميلة بوحريد ٥٩ إخراج
يوسف شاهين وأنا حرة إخراج صلاح أبو سيف ٥٩ وأحنا التلامذة إخراج
عاطف سالم ٥٩ وبين السماء والأرض إخراج صلاح أبو سيف ٥٩ والناصر
صلاح الدين إخراج يوسف شاهين ١٩٦٣ .

ويرى الباحث أن فيلم « مغامرات عنتر وعبله » أشبه ما يكون بأعمال
نجيب محفوظ الوطنية الأولى في روايات رادوبيس وأحمس وعبت الإقدار التي
« تحول عنها ولم تعد لها قيمة تذكر إلى جانب أعماله الأخرى سوى قيمتها
التاريخية » . وإلى جانب قسوة حكم هاشم النحاس على ثلاثية التاريخ
المصري القديم التي أبدعها الروائي الكبير في بداية حياته الأدبية ، نراه
لا يدرس فيلم صلاح أبو سيف ، ويكتفى بهذا الحكم . ويقول صاحب
الدراسة « وفي هذه المجموعة نجد تجربة فريدة من نوعها في تاريخ السينما
المصرية هي تجربة فيلم « بين السماء والأرض » الذي كتب له نجيب محفوظ
القصة السينمائية فقط ، ومع ذلك لا يدرس هذا الفيلم أيضا ، ويستبعده من
الأفلام التي يطلق عليها « أفلام نجيب محفوظ » . كما يستبعد جميلة بوحريد
والناصر صلاح الدين لأن نجيب محفوظ كتبهما ليخرجهما عز الدين

ذو الفقار ، فلما تولى يوسف شاهين اخراجهما استعان بآخرين في وضع الصيغة النهائية للسيناريو ، ويستبعد الطريق المسدود وأنا حرة لأنهما عن روايتين لاحسان عبد القدوس .

والباحث معذور في استبعاد جميلة بوحريد والناصر صلاح الدين فليس في مصر الأرشيف القومى للسينما الذى يجعل الباحثين يعودون إلى نصوص السيناريوهات الأصلية ، وكان من الممكن في هذه الحالة معرفة دور نجيب محفوظ في الفيلمين . ولكن الوضع يختلف مع أنا حرة والطريق المسدود رغم أنهما يعبران عن احسان عبد القدوس بالفعل ، وليس نجيب محفوظ ، فهذان العملان من أعمال إحسان عبد القدوس تربطهما وشائج كثيرة بأعمال نجيب محفوظ ، ومن الأحكام الشائعة السائدة التى تحتاج إلى إعادة نظر في مثل هذه الدراسات الجادة الحكم بأن افلام صلاح أبو سيف الاحسانية ليست من افلام الواقعية .

ويدرس هاشم النحاس الأفلام الأخرى من أفلام المجموعة الأولى حسب تقسيمه ، وهى الأفلام الخمسة التى أخرجها صلاح أبو سيف ، وهى لك يوم يا ظالم وريا وسكينة والوحش وشباب امرأة والفتوة التى يرى أن نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف فيها وصلا إلى « أعلى مستوياتهما في السينما المصرية » ، والأفلام الثلاثة التى أخرجها عاطف سالم ، والأفلام الثلاثة التى أخرجها توفيق صالح ونيازى مصطفى وحسن رمزى . ولا يشير إلى فيلم « المنتقم » على الإطلاق ، وهو أول فيلم عرض لنجيب محفوظ وصلاح أبو سيف . ثم يلخص الباحث السمات المشتركة التى تميز افلام نجيب محفوظ « وهى سمات منتشرة فيها جميعا بدرجات متفاوتة ، وقد يسود بعضها فيلما ما فيصبح الفيلم علامة عليها » .

وهذه السمات كما يراها « النحاس » الديكور أو المكان الذى تدور فيه الأحداث فهى جميعا تدور داخل الحوارى والأزقة . والشخصيات وهى شخصيات ابن البلد في صورته المختلفة . والواقعية « التى يحددها من الناحية الشكلية الديكور والمظهر الخارجى للشخصيات ، ويحددها من حيث أسلوب المعالجة طريقة سرد الأحداث والتفسير المقدم لتصرفات الشخصيات » ورابع السمات النقد الاجتماعى ، وخامسها المسحة الميلودرامية « وتغلب على هذه

الأفلام بما لها من مبالغات في التعبير عن المأسى والسماح للصدفة بدور كبير في الأحداث ، وأن كانت هذه المسحة باهتة في بعضها ، إلا أنها أظهر ما تكون في لك يوم يا ظالم والهارية وجعلوني مجرما ، بحيث يمكن اعتبارها من أفلام الميلودراما أصلا .

ويستثنى الباحث من الأفلام الواقعية لك يوم يا ظالم وريا وسكينة ، حيث يبدو الشرير مجرما بطبعه ، ، ويقول أن هذا « يهبط بمستواهما إلى الطبيعي التي تمثل المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعي » .

وملامح المذهب الطبيعي والمذهب الواقعي كما عرفت هما الآداب الأوروبية واضحة في أدب نجيب محفوظ وسينما صلاح أبو سيف ، ولكن لا يمكن القول بأن الطبيعي تمثل « المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعي » ، فهي مذهب متكامل مثل الواقعية ، له أصوله ، وأعلامه البارزون .

المجموعة الثانية

والمجموعة الثانية من أفلام نجيب محفوظ هي الأفلام المأخوذة عن رواياته المنشورة ، وهي حتى تاريخ اعداد الدراسة ، بداية ونهاية اخراج صلاح أبو سيف ٦٠ ، واللص والكلاب اخراج كمال الشيخ ٦٢ ، وزقاق المدق ٦٣ ، وبين القصرين ٦٤ اخراج حسن الامام ، والطريق اخراج حسام الدين مصطفى ٦٥ ، وخان الخليلي اخراج عاطف سالم ٦٦ ، والقاهرة ٣٠ اخراج صلاح أبو سيف ٦٦ ، وقصر الشوق اخراج حسن الامام ٦٧ ، والسمان والخريف اخراج حسام الدين مصطفى ٦٨ ، وميرamar اخراج كمال الشيخ ٦٩ ، والسراب اخراج أنور الشناوي ٧٠ ، وثرثرة فوق النيل اخراج حسين كمال ١٩٧١ .

ويرى هاشم النحاس ان هذه الأفلام « أكثر نضجا من الأفلام التي كتب لها السيناريو بنفسه مباشرة » ، ورغم اعجاب نجيب محفوظ بالأفلام المأخوذة عن رواياته يرى كاتب الدراسة أنها « لم تكن أمينة في ترجمتها حيث كانت تخرج دائما عن روح النص بدرجات متفاوتة ، يستثنى منها تجربتان رائدتان في هذا المجال هما فيلما « بداية ونهاية » و « خان الخليلي » وكان طبيعيا ان

يكون الفيلمان من اخراج اثنتين سبق لهما التمرس بأعمال نجيب محفوظ وافكاره وهما صلاح أبو سيف وعاطف سالم .

وبعد أن يوضح الباحث جوانب القصور في أفلام روايات نجيب محفوظ الأخرى فيما عدا بداية ونهاية وخان الخليل يقول « غير أن هذه الأفلام رغم كل ما تحمله من نقائص من ناحية ترجمتها للأصل تبقى قيمتها كأفلام مستقلة تقف في مقدمة أفلامنا عموما » .

وهذه الدراسة الاجمالية في الفصل الأول من الكتاب ، والتي كانت في أصلها مقال نشر في مجلة الهلال كما يذكر الكاتب في أحد الهوامش ، هي في الواقع مقدمة لفصول الكتاب الرئيسية وموضوعها كما جاء في العنوان الثاني للكتاب « المشكلة الجمالية للأعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم » وعناوين هذه الفصول هي « بين البناء الروائي والبناء الفيلمي » ، « بداية ونهاية بين الرواية والفيلم » ، ثم « دراسات متفرقة للمراجعة والتطبيق » ، وفي الفصل الثالث والأخير دراسات عن الطريق وقصر الشوق وميرامار والسراب .

يوميّات فيلم

أما كتاب « يوميّات فيلم » فهو كما يقول أحمد كامل مرسى في مقدمته « الأول من نوعه في مكتبة الثقافة السينمائية ، لم يسبق له نظير أو مشابه ، في اللغة العربية ، سواء كان موضوعا أم مترجما . أنه يروى قصة فيلم من الأفلام ، في مراحل المتعددة المتوالية ، منذ بدايته حتى نهايته منذ كان فكره في خاطر المؤلف أو المخرج ، حتى صار فيلما معدا للعرض العام » .

ويتكون الكتاب من أربعة فصول « قبل التصوير ، أو الكل على أهبة الاستعداد » ، « التصوير أو كل الجبهات تتحرك » ، « المونتاج ، الموسيقى ، المكساج ، أو حصاد المعركة » ، « لقطات أو طلاقات » ، ثم خاتمة عن الفيلم على صفحات الجرائد والمجلات . وفي الفصل الأول يقول الباحث « كتب نجيب محفوظ قصة « القاهرة الجديدة » عام ١٩٢٨ ولم تنشر الا عام ١٩٤٥ ، وهي القصة التي حولها صلاح أبو سيف فيلما باسم « القاهرة ٣٠ » . ويتحدث صلاح أبو سيف عن بداية اهتمامه بالقصة فيقول : بدأ اهتمامي بالرواية منذ نشرها عام ١٩٤٥ وقدمتها للرقابة للحصول على تصريح بها . لكن الرقابة

رفضت وكررت تقديمها للرقابة أربع مرات . وتكرر الرفض . رفضتها الرقابة قبل الثورة لأنها تكشف عن عفونة الوضع الاجتماعى وتنذر بانتهاره كما رفضتها بعد الثورة لبشاعة تصرفات شخصياتها . ثم أقتنعت بضرورتها فنيا فوافقت عليها فى المرة الأخيرة ، كانت المرة الخامسة ، وكان ذلك عام ١٩٦٤ .

ويقول نجيب محفوظ فى الكتاب « كنت متخوفا من التجربة ، ذلك أن قيمة القصة من الناحية السياسية والاجتماعية تتمثل فى أنها وثيقة اتهام للعهد الماضى إبان قوته . حتى أنه عند صدورها وصفها أحد رجال العهد البائد بأنها « صرخة تنذر بالخطر » .. والآن تغير العهد واختلف الوضع الاجتماعى « فخشيت أن يفهم من الفيلم أنه مجرد فيلم عن حياة قواد .. لكنى لاحظت فى العلاج وصل الحاضر بالماضى بطريقة لبقة جعل فيها ما يبيث الأمل وأصبحت قصة تدعيم القيم الحاضرة » . ويقول الروائى الكبير عن تغيير عنوان روايته : « لقد كانت هذه القصة هى الوحيدة من بين قصصى التى نالت أكثر من اسم .. فقد نشرت أول مرة باسم « القاهرة الجديدة » . ولما أعيد طبعها فى العهد الماضى تغير اسمها إلى « فضيحة فى القاهرة » . تحاشيا للرقابة . وعند تحويلها إلى فيلم لم يعد أى من أسميها يصلح لها » .

ويذكر هاشم النحاس أن لطفى الخولى بصفته كاتب حوار الفيلم كانت له ثلاث ملاحظات أساسية عن السيناريو هى أن السيناريو أكثر نضجا فى رؤية أحداث ١٩٣٠ من الرواية نفسها ، والمفروض أن ينظر إلى الإيجابية بمعايير عام ١٩٣٠ لا عام ١٩٦٥ . وأن السيناريو حذف قطاع هام من المجتمع كان يمثل مأمون ، وله أهمية فى إيضاح شخصية محجوب . وأن عرض السيناريو للعلاقة بين محجوب وسالم الاخشيدى ضعيف بدرجة مخلة بشخصية محجوب ولا تبرز أبعاده المختلفة فى المجتمع .

وقد ذكر لى صلاح أبوسيف فى حديث أجرته معه فى أكتوبر ١٩٨٨ أن حذف شخصية مأمون التى تمثل التيار الإسلامى كان عن عمد وبموافقة نجيب محفوظ لوجود الإخوان المسلمين فى المعتقلات أثناء عمل الفيلم . ولأنهما خشيا (أبوسيف و محفوظ) من أن يفسر الفيلم على أنه مباركة لاعتقال الإخوان المسلمين .

الفصل الثانى

نجيب محفوظ كاتباً للسيناريو

كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، أول عربى يفوز بجائزة نوبل فى مجالات الابداع الادبى والفكرى والعلمى يعرفه الناس كاتباً للرواية والقصة والمسرحية والمقال ، كما يعرف الناس أن الكثير من رواياته وقصصه تحولت إلى افلام سينمائية ، ولكن القلة القليلة من جمهوره تعرف أنه أيضا كاتب للسيناريو والقصة السينمائية ، وهى أعماله التى لم تنشر فى كتب ، ولعلها تنشر الآن بدورها .

كتب نجيب محفوظ ١٤ سيناريو أخرجت للسينما فى افلام روائية هى :

- ١ - المنتقم اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٤٧
- ٢ - مغامرات عنتر وعبله اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٤٨
- ٣ - لك يوم يا ظالم اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥١
- ٤ - ريا وسكينة اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥٢
- ٥ - جعلونى مجرماً اخراج عاطف سالم عام ١٩٥٤
- ٦ - شباب امرأة اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥٦
- ٧ - النمرود اخراج عاطف سالم عام ١٩٥٦
- ٨ - الفتوة اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥٧
- ٩ - مجرم فى اجازة اخراج أبوسيف عام ١٩٥٨
- ١٠ - الطريق المسدود اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥٨
- ١١ - الهاربة اخراج حسن رمزى عام ١٩٥٨
- ١٢ - جميلة اخراج يوسف شاهين عام ١٩٥٨
- ١٣ - أنا حرة اخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥٩
- ١٤ - احنا التلامذة اخراج عاطف سالم عام ١٩٥٩

كما أعيد اخراج لك يوم يا ظالم مرة ثانية باسم المجرم اخراج صلاح
أبوسيف عام ١٩٧٨ . وبذلك يكون اسم نجيب محفوظ قد ظهر على الشاشة
ككاتب السيناريو في ١٥ فيلماً من ١٩٤٧ إلى ١٩٧٨

ومن الواضح أن أغلب هذه الأفلام كتب في أواسط العقد السادس وهي
الفترة التي انقطع فيها نجيب محفوظ عن الكتابة الأدبية بعد أن كتب الثلاثية
وقبل أن يكتب أولاد حارتنا . وقد انفرد نجيب محفوظ بكتابة ثلاث
سيناريوهات فقط الفيلمين اللذين كتبهما عن روايتين لأحسان عبد القدوس
وهما أنا حرة والطريق المسدود وفيلم احنا التلامذة عن قصة سينمائية من
تأليف كامل يوسف وتوفيق صالح .

والفيلمان اللذان كتبهما نجيب محفوظ عن روايتي أحسان عبد القدوس هما
الوحيدان المأخوذان عن أعمال أدبية مصرية منشورة . ولعل انفراده بكتابة
السيناريو لهما تعبير عن تحمله المسؤولية الأدبية كاملة إزاء عمل زميله
الأديب .

ومن بين الأفلام الخمس عشر هناك تسعة أفلام من اخراج صلاح
أبوسيف وثلاثة من اخراج عاطف سالم وفيلم من اخراج حسن رمزي وآخر
من اخراج يوسف شاهين ، إلى جانب الفيلم الذي أعاد صلاح أبوسيف
إخراجه . والمعنى الواضح لحقيقة أن الأغلبية الساحقة من أفلام كاتب
السيناريو نجيب محفوظ من اخراج صلاح أبوسيف إن كتابة السيناريو
بالنسبة للأديب الكبير لم تكن لانقطاعه عن كتابة الأدب ، وإنما لايمانه باللغة
السينمائية كلفة جديدة في التعبير ، ويتأكد ذلك من خلال دراسة هذه الأفلام .
فهي استمرار للعالم الذي يعبر عنه بلغة الأدب ، ولكن بلغة أخرى . ويعلم كل
من يدرس تاريخ السينما العربية إن صلاح أبوسيف هو أهم مخرجي
الواقعية في السينما العربية كما أن نجيب محفوظ هو أهم كتاب الواقعية في
الرواية العربية .

واللقاء بين نجيب محفوظ وصلاح أبوسيف لم يكن بالصدفة وإنما هو
نموذج للقاء الذي يمكن أن نطلق عليه دون مبالغة اللقاء التاريخي . فكلهما
من جيل واحد إذ ولد نجيب عام ١٩١١ وولد صلاح عام ١٩١٥ ، وكلاهما ولد

في حي من أحياء القاهرة القديمة الفقيرة ، الأول في باب الشعرية والثاني في بولاق . وكلاهما ثابر واجتهد وإن كان نجيب محفوظ قد تخرج من قسم الفلسفة بكلية آداب القاهرة بينما لم يتح لصلاح أبوسيف اتمام دراسته الجامعية . ولكن أهم ما يجمع بين العملاقين كل في مجاله انهما من أبناء الطبقة الوسطى المصرية التي صنعت ثورة ١٩١٩ وانهما خير من عبر عن تاريخ وواقع وهموم وأحلام تلك الطبقة ، وموقفها من كافة القضايا السياسية والفكرية والاجتماعية .

وتنقسم سيناريوهات نجيب محفوظ إلى أربعة أقسام الأول سيناريوهات عن قصص سينمائية مصرية ، والثاني عن قصص أدبية مصرية ، والثالث عن قصص أدبية أجنبية .



أما القصص السينمائية المصرية فهي المنتقم تأليف إبراهيم عبود ومغامرات عنتر وعيلة تأليف عبد العزيز سلام وريا وسكينة تأليف لطفى عثمان وجعلونى مجرما تأليف رمسيس نجيب وفريد شوقى وشباب امرأة تأليف أمين يوسف غراب والنمرود تأليف فريد شوقى والفتوة تأليف فريد شوقى ومحمود صبحى ومجرم فى اجازة تأليف كامل التلمسانى والهاربة تأليف حسن رمزى وجميلة تأليف يوسف السباعى واحنا التلامذة تأليف كامل يوسف وتوفيق صالح . ولا يوجد من بين هؤلاء الكتاب من يحترف كتابة القصة غير يوسف السباعى وأمين يوسف غراب مما يزيد من دور كاتب أو كتاب السيناريو فى الصياغة النهائية للفيلم . وقد كتب أمين يوسف غراب رواية شباب امرأة بعد عرض الفيلم ، وصدرت فى كتاب ، بينما لم يصدر يوسف السباعى كتابا عن قصة جميلة .

وأول سيناريو كتبه نجيب محفوظ هو سيناريو مغامرات عنتر وعيلة مع صلاح أبوسيف ، وإن كان الفيلم قد عرض بعد عرض فيلم المنتقم . وقد اشترك معهما فؤاد نويره صديق نجيب محفوظ منذ أن كانا معا فى المدرسة الثانوية . وفى هذا الفيلم الذى كتب عام ١٩٤٦ وصور عام ١٩٤٧ وعرض عام

١٩٤٨ أشارات واضحة إلى القضية الفلسطينية من خلال قصة حياة الشاعر العربى عنترة بن شداد والتي أخرجت للسينما العربية أكثر من مرة .

وفى المنتقم نجد عناصر الميلودراما السائدة فى المسرح والسينما العربيين ، وكذلك فى القصة والرواية ، ولكن مع محاولة أولى لتطويع الميلودراما والتعامل معها كشكل فنى وليس كمضمون يعبر عن رؤية للعالم . وهى نفس المحاولة التى نجح فيها نجيب محفوظ كأديب نجاحا نادرا على مستوى العالم كله . ويروى الفيلم قصة خبيرين فى معمل كيميائى يتنافسان فى حب ابنة صاحب المعمل ، ويقوم احدهما بدس مادة تؤدى إلى انفجار يصيب الآخر بالعمى فتتخلى عنه الفتاة ، ولكنه يجد السلوى فى مرضسته ، وعندما يحاول الانتقام بعد شفائه يقع لزميله حادث مماثل تماما يؤدى إلى اصابته بالعمى أيضا .

* * *

وعن تحقيق للصحفى لطفى عثمان كتب نجيب محفوظ مع صلاح أبو سيف سيناريو فيلم « ريا وسكينة » الذى يعتبر من أنجح الأفلام الواقعية الأولى لصلاح أبو سيف وربما أول فيلم مصرى يصور الحياة اليومية فى حى فقير بالاسكندرية من خلال قصة العصابة الشهيرة التى هزت مصر فى العشرينات والتي كانت تخطف النساء وتقتلن لسرقة مجوهراتهن بزعامة امرأتين هما ريا وسكينة .

وفى نفس المرحلة كتب نجيب محفوظ مع صلاح أبو سيف « شباب امرأة » عن قصة أمين يوسف غراب ، وهو نقطة تحول فى تاريخ السينما العربية من حيث تناوله الجرم ، للجنس من خلال علاقة آثمة بين شاب ريفى جاء يدرس فى القاهرة وامرأة فى الأربعين . وتختلط فى هذا الفيلم كما فى بعض روايات نجيب محفوظ ، وبعض أفلام صلاح أبو سيف عناصر المدرسة الطبيعية التى أسسها أميل زولا مع عناصر المدرسة الواقعية التى أسسها بلزاك .

وقد بلغ من نجاح « ريا وسكينة » و « شباب امرأة » أن التقطهما المسرح التجارى المصرى فى الثمانينيات وأعاد اخراجهما بنجاح كبير أيضا . كما أخرج أحمد فؤاد فيلما كوميديا عن « ريا وسكينة » من أفلام الكوميديا التجارية .

أما « الفتوة » الذى اشترك نجيب محفوظ فى كتابته مع صلاح أبو سيف والسيد بدير ومحمود صبحى فهو أول تحف صلاح أبو سيف وواحد من أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية والعالمية . ففى هذا الفيلم وقبل عشرين سنة من ظهور ما عرف فى إيطاليا بالسينما السياسية فى أوائل السبعينيات تحليل على نحو تعليمى / درامى لآليات السوق الرأسمالى من خلال قصة تدور أحداثها فى سوق الخضروات والفاكهة الكبير فى القاهرة وتربط بين ما يحدث فى السوق وبين الطبقة الحاكمة التى تحرك السوق لحساب مصالحها . ويوضح الفيلم أن تغيير الأشخاص لا يغير آليات السوق ، وأن التغيير الحقيقى لا بد أن يعتمد إلى جذور الأشياء .

لقد كان الفتوة فاتحة العصر الذهبى للسينما المصرية الذى امتد عامين من بداية ١٩٥٧ إلى نهاية ١٩٥٨ ، والذى شهد أيضا ذروة نجاحات الثورة المصرية بعد تأميم القناة عام ١٩٥٦ والانتصار السياسى الكبير الذى أعقب العدوان الثلاثى .

* * *

ومن اخراج عاطف سالم كتب نجيب محفوظ سيناريو « جعلونى مجرما » مع السيد بدير وعاطف سالم ، وسيناريو « النمرود » مع عاطف سالم ومحمود صبحى وفريد شوقى ، وسيناريو « احنا التلامذة » . والأفلام الثلاثة كما يقول هاشم النحاس فى كتابه « نجيب محفوظ على الشاشة » تتناول شخصيات تدفع بها ظروفها الاجتماعية إلى الانحراف . وأفضل الأفلام الثلاثة « احنا التلامذة » الذى يحل مشاكل ثلاثة شباب من طلبة الجامعة يتورطون فى عملية اجهاض لخادمة اعتدى عليها احدهم ويرتكبون جريمة قتل أثناء سطوه على بار للحصول على المال اللازم للعملية التى تودى بحياة الفتاة وينتهى مصيرهم إلى السجن .

وقصة فيلم « احنا التلامذة » مستوحاه من حادثة حقيقية مع التصرف وهى الحادثة التى اتهم فيها سامى سرحان شقيق شكرى سرحان والمرحوم صلاح سرحان .

وعن قصة حقيقية أيضا ، ولكنها هذه المرة ليست قصة جريمة ، انما قصة بطولة كتب نجيب محفوظ سيناريو « جميلة » مع عبد الرحمن الشرقاوي وعلى الزرقاني ووجيه نجيب عن قصة نضال وتعذيب المكافحة الجزائرية جميلة التي اثار اعتقالها وتعذيبها الراى العام فى العالم .

* * *

من بين روايات احسان عبد القدوس تعتبر رواية أنا حرة ، وكذلك رواية الطريق المسدود ، الأقرب إلى عالم صلاح أبو سيف ونجيب محفوظ والفيلم الأول هو أول فيلم مصرى واقعى يعالج مشاكل المرأة فى المجتمع العربى ويطالب بحقها فى العلم وحقها فى العمل . ويعالج الفيلم الثانى مشاكل المرأة أيضا ، ولكن من زاوية نظرة الرجال لها كأنثى بل وخاطئة ، وينتصر لبطلته التى قاومت الانحراف رغم وجودها فى بيئة منحرفة .

* * *

والفيلم الوحيد الذى كتبه نجيب محفوظ عن عمل ادبى اجنبى « لك يوم يا ظالم » عن رواية « تريز راكان » تأليف أميل زولا ، وهو من كتابه المفضلين الذين تأثر بهم . وفى هذا الفيلم الذى أخرجه صلاح أبو سيف مرة ثانية باسم « المجرم » تمصير للرواية الفرنسية التى تعبر عن عنف الغرائز وفشل بعض الناس فى عدم السيطرة على غرائزهم وارتدادهم إلى أصولهم الاولى .

وهناك اخيرا فيلم « مجرم فى اجازة » الذى لا تذكر العناوين انه مأخوذ عن قصة أمريكية ربما لأن الفيلم يعارضها معارضة كاملة ، فالقصة تقول بأن المجرم يولد مجرما ، والفيلم يرى ان البيئة هى التى تصنع المجرم .

درب المهابيل

يعتبر توفيق صالح من الجيل الرابع فى السينما المصرية ، وهو جيل الخمسينات الذى يضم يوسف شاهين وكمال الشيخ وقطين عبد الوهاب . ذلك الجيل الذى بدأ حياته الفنية بعد ثورة ٢٢ يوليو عام ١٩٥٢ ، اوقبلها بسنوات قليلة .

ويتميز توفيق صالح بوضع خاص بين أبناء جيله ، وفي تاريخ السينما المصرية ، والعربية بوجه عام . فقد استطاع أن يكون نموذجا فريدا على الصعيدين المصري والعربي للفنان السينمائي الملتزم بكل معنى هذه الكلمة . وكان عليه بالطبع أن يدفع ثمن هذا الالتزام .

ورغم المعارك العنيفة التي خاضها توفيق صالح ضد تجار السينما ، وموظفي مؤسسة السينما ، والنقد السينمائي المتخلف ، فقد ظل على موقفه ، وفضل أن يهاجر إلى سوريا عام ١٩٧٠ على الاستسلام لما تفرضه ظروف السينما المصرية على فنانيها من تنازلات تصل أحيانا إلى حد يفقد معها الفنان كل شيء ، ويتحول إلى أداة في يد الرأسمالية ، أو في يد البيروقراطية .

وفي سوريا أخرج توفيق صالح فيلمه الروائي الطويل السادس « المخدوعون » الذي فاز بالجائزة الأولى في مهرجان قرطاج الرابع مناصفة ، وكانت هذه الجائزة تتويجا لكفاحه الطويل من أجل سينما مصرية لها دورها في المجتمع ، ولها قيمتها بقدر ما تلبى من احتياجات هذا المجتمع .

ولد توفيق صالح عام ١٩٢٧ لأسرة من البورجوازية الصغيرة ، وتخرج من كلية فيكتوريا ، ومن كلية الآداب جامعة الاسكندرية ، وفي عام ١٩٥٤ سافر إلى باريس لمدة سنة شاهد خلالها الاستديوهات الفرنسية ، وعمل مساعدا للأخراج ، كما شاهد العديد من الأفلام الهامة التي لم يكن من الممكن مشاهدتها في مصر ، ثم عاد ليخرج أول أفلامه « درب المهايل » الذي عرض عام ١٩٥٥ .

وبعد « درب المهايل » لم يستطع توفيق صالح أن يعمل في السينما حتى أنشأت مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٩ ، وفي ظل هذه المؤسسة أخرج أربعة أفلام تسجيلية قصيرة هي « العرائس » و « نهضتنا الصناعية » عام ١٩٥٩ ، و « طريق المستقبل » و « اللاجئين » عام ١٩٦٠ . وبعد عامين أخرج فيلمه الروائي الثاني « صراع الأبطال » عام ١٩٦٢ ثم الفيلم التسجيلي القصير « القلة » عام ١٩٦٢ وبعد أربع سنوات أخرج من إنتاج القطاع العام ثلاثة أفلام على التوالي في نحو عامين ، هي « المتوردون » عام ١٩٦٨ ، و « يوميات نائب في الأرياف » و « زقاق السيد البلطي » عام ١٩٦٩ .



لقطة من فيلم - درب المهايل - إخراج توفيق صالح

○ ○ ○ تتابع المشاهد

- لقطة عامة للقاهرة القديمة « حارة درب المهايل » الحاج مديولى الفوال (شفيق نور الدين) يضع الفول فى السلة ، خديجة (برلنتى عبد الحميد) تجذب السلة إلى أعلى من النافذة .

- داخل بيت الحاج عزوز (عبد العزيز أحمد) نرى زوجته (رفيعة الشال) تغسل الملابس ، بينما تتطلع ابنته خديجة إلى صورة طه (شكرى سرحان) .

- خديجة تصعد إلى سطح المنزل حيث تلتقى بجارها طه ، ندرك من الحوار انهما عاجزان عن الزواج بسبب عدم قدرتهما على شراء سرير ، يبدو طه متبرما من الواقع الذى يعيش فيه .

- الأم والأب يتناولان طعام الافطار ، ندرك من الحوار أن الأم ترفض منطق التواكل الذى يؤمن به الأب في مواجهة مشاكل حياته .

- عم عمارة (حسن البارودى) يتناول طعام الافطار مع ابنه عبده (توفيق الدقن) العاطل عن العمل ، ويتضح بخل عم عمارة من خلال نصيحته لابنه بعدم الاسراف في تناول الطعام ، وندرك أن زوجته قد ماتت منذ زمن .

- في الحارة ، نرى طه يعمل في دكان عم عمارة العجلاتى ، ويذهب إلى مهنا (عبد الغنى النجدى) صاحب دكان الموبيليا ، ويشير إلى سرير نحاس مؤكدا أن أحدا لن يشتري السرير غيره . مدبولى الفوال ، وصاحب المقهى (أحمد الجزيرى) يسخران من وصول سنية (نادية السبع) في تاكسى وهي مخمورة .

- سنية تصعد السلم ، يلتقى بها عبده ، ويحاول أن يقبلها ، تدخل سنية إلى شقتها وتلقى بالنقود إلى سائق التاكسى من النافذة ، ندرك أن نافذتها تواجه نافذة شقة الحاج عزوز .

- الحاج عزوز في دكانه يتحدث مع شيخ الجامع (سعد أردش) ، يأتي العبيط قفه ومعه معزته عزيزة ، وحول رقبتة أكواب اللبن المصنوعة من الصفيح ، الجميع يعاملونه بقسوة ، فتاة تباع أوراق اليانصيب تحاول أن تباع ورقة سيتم السحب عليها غدا ، وقيمتها ألف جنيه ، يرفض الجميع شراء الورقة ، وأخيرا يشتريها طه ويعطيها لخديجة ، يرفض الحاج عزوز أن تأخذ ابنته الورقة لأن اليانصيب في نظره نوع من القمار ، فتلقى بها خديجة حيث يلتقطها الصبى الصغير ، ويعطيها لقفة مقابل كوبا من لبن الماعز .

- الحارة تتناول طعام الغذاء .

- الحارة في الليل بدون كهرباء ، خديجة تلتقى مع طه فوق السطح ، وعبده

يذهب إلى سنية ويمارس معها الجنس ، رجل يغنى موال قصير في المقهى ، نرى شيخ عجوز أعمى يعزف على العود ، وبجواره فتاة صغيرة ترشده إلى الطريق .

- صباح اليوم الثانى ، بائعة اليانصيب تعلن فى الحارة أن طه قد كسب « البريمو » . يهرع طه نحو خديجة سعيدا ، أما هى فتستقبله بصرخة لوعة طويلة ، قفه يعثر على ورقة اليانصيب ويعلن أنه هو الذى كسب الألف جنيه . عم عمارة يدعى أنه صاحب الورقة الحقيقى طالما أنه صاحب المال الذى اشتراها طه به . طه يثور . وتتحول المناقشات إلى مشاجرة بين سكان الحارة ، ويقول طه لخديجة أنه لا يريد أن يراها بعد اليوم .

- شيخ الجامع يحاول أن يهدئ النفوس بعد صلاة الظهر فى المسجد ، وبعد أن يمضى الجميع يدور حوار طويل بينه وبين صديقه الحاج عزوز الذى يتساعل عن حكمة السماء فى منح قفة الألف جنيه ، وحرمانه هو منها رغم حاجته الشديدة إليها .

- أغنية جماعية فى الحارة تعبر عن احتفال السكان بفوز قفة ، يعرض عليه مدبولى الفوال المشاركة فى محل فول كبير .

- الحزن فى بيت الحاج عزوز .

- فى المقهى ، صاحب المقهى يعرض على قفه المشاركة فى مقهى كبير .

- قفة يسير فى الليل ، يتابعه كل من طه ومدبولى ومهنا فى محاولات مختلفة لكسب وده . عبده يراقب قفة من بعيد .

- يدخل قفة كوخ الصفيح الذى يعيش فيه ، يجد عم عمارة فى انتظاره ، وبدوره يعرض عليه المشاركة فى محل كبير ، ثم يمضى ، تأتى سنية إلى كوخ قفة ، وتحاول اغراءه . يقتحم عبده الكوخ ويطردها ، يطلب عبده من قفة أن تعطيه المال ، وعندما يرفض يضربه بعنف ، ويكاد يهدم الكوخ فوقه .

- يعلو صراخ قفة فى الحارة ، يندفع السكان لانقاذه وفى أيديهم الهراوات . يأتى رجال البوليس . يرى عم عمارة ابنه وهو يدخل شقة سنية هاربا فيدرك أنه الفاعل ، ولكنه يرشد البوليس إلى طه ، وبالفعل يقبضون عليه .

- عم عمارة يدخل شقة سنية ويطلب من ابنه الألف جنيه ، يرد عبده بأنه لم يعثر على المبلغ ، ولكن الأب لا يصدق ، يتشاجران ، يدفع عبده أباه فيسقط ميتا ، البوليس يقبض على عبده وسنية ، وتذكر من الحوار أنه اعترف بضرب قفه أيضا .

- طه في الحارة يتجه نحو كوخ الصفيح ، وهناك يجد مديولى ومهنا وصاحب المقهى . يتشاجرون بحثا عن المال ، يتدافع سكان الحارة مرة أخرى نحو الكوخ ، وتنشب معركة كبيرة بين الجميع تنتهى بسقوط الكوخ عليهم .

- صباح اليوم الثالث ، يأتى قفه إلى الحارة ، ونراه من بعيد والضمادات تخفى وجهه ، يجد معزته عزيزة بين الحطام ، يمد يده في طيات الخرق المهلهلة فوق ظهر المعزة ويطمئن على وجود الألف جنيه ، يأخذ المعزة جانبا ، وينام على قارعة الطريق ، شيخ الجامع يعلن أن طه ابن الحاج عزوز، قد دبر تكاليف زواجه من خديجة ، مجموعة من المعيز تعبر الحارة فتسير وراءهم معزة قفه ، المعيز تأكل الألف جنيه ، طه وخديجة أمام السرير يحلمان بالمستقبل .

○ ○ ○ الفيلم

إذا كان فيلم « العزيمة » الذى أخرجه كمال سليم عام ١٩٢٩ هو فجر الواقعية في السينما المصرية ، فإن « درب المهابيل » الذى أخرجه توفيق صالح عام ١٩٥٥ هو بداية وصول هذه الواقعية الى مرحلة النضج الكامل التى تمثلت فيما بعد في أفلام توفيق صالح (صراع الأبطال ١٩٦٢) ، والعديد من أفلام صلاح أبو سيف (الفتوة ١٩٥٧ - بداية ونهاية ١٩٦٠) . ويوسف شاهين (الأرض ١٩٧٠) ، وبعض أفلام بركات (دعاء الكروان ١٩٥٩ - الحرام ١٩٦٥) إلى جانب عدد من الأفلام المصرية المعاصرة الأخرى .

في « درب المهابيل » لم تعد الواقعية هى تصوير الواقع بغض النظر عن الموقف الذى يتخذه الفنان من هذا الواقع كما هو الحال في « العزيمة » حيث يعبر كمال سليم عن الفكر التوفيقي للبرجوازية المصرية ، وإنما اتخذت مفهومها الصحيح كتعبير عن موقف اجتماعي من الواقع . ولا شك أن الأدباء قد جاعوا بدورهم في الوصول بالواقعية في السينما المصرية - ويمكن أيضا أن

تقول السينما العربية - إلى هذه المرحلة ، فإلى جانب أن « دعاء الكروان » عن رواية لطف حسين ، و « بداية ونهاية » عن رواية لنجيب محفوظ ، و « الحرام » عن رواية ليوسف أدریس ، و « الأرض » عن رواية لعبد الرحمن الشرقاوی فقد كتب سيناريو الفيلم الأول يوسف جواهر ، والثاني صلاح عز الدين ، والثالث سعد الدين وهبة ، والرابع حسن فؤاد ، وجميعهم أيضا من الأدباء . كما أن « الفتوة » عن قصة سينمائية لنجيب محفوظ الذي اشترك في كتابة السيناريو ، و « صراع الأبطال » عن قصة سينمائية ليوسف أدریس الذي اشترك أيضا في كتابة السيناريو ، وهما مع الشرقاوی يعتبران أهم الكتاب الواقعيين في الرواية المصرية الحديثة ، بل أن « درب المهايل » أيضا عن قصة سينمائية لنجيب محفوظ ، وعن سيناريو اشترك في كتابته ، وكتب له الحوار الأديب عبد الحميد جوده السحار ، لقد ظلت السينما المصرية حتى مومياء شادي عبد السلام سينما أدبية .

ومن ناحية أخرى فقد كان من العوامل التي أدت إلى تطور الواقعية في السينما المصرية أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية التي عرضت في مصر بعد الحرب ، والتي شاهدها صلاح أبوسيف في روما أثناء إنتاج الفيلم المصري الإيطالي المشترك « الصقر » عام ١٩٥١ ، وتوفيق صالح أثناء دراسته في باريس عام ١٩٥٤ . وازدهار حركة الثقافة الوطنية في منتصف الخمسينات ، وخاصة بعد تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ وما صاحب ذلك من ازدهار للواقعية في الرواية والقصة والمسرح ، وبرز الاتجاه الواقعي في النقد الأدبي ، وإلى حد ما في النقد الدرامي . ولعل أهم المعبرين عن هذا الاتجاه في النقد السينمائي كامل التلمساني في كتابيه عن السينما الأمريكية وعن شارلي شابلن ، وسعد نديم وكامل يوسف في مقالاتهما النقدية بجريدة المساء ، وإن لم يكن للنقد السينمائي تأثير كبير لعدم تفرغ هؤلاء أو غيرهم له . ولتخلف الصحافة المصرية اليومية في مفهومها للسينما الذي جعل نقد الأفلام موضوع من لا موضوع لديه .

وقد لجأ توفيق صالح ونجيب محفوظ في سيناريو « درب المهايل » إلى أسلوب « الاوتشرك » ، وهو مصطلح روسي وصف به البناء الدرامي لمسرحية

« الحضيض » لكسيم جوركى ، ويعنى البناء الذى يقدم شريحة من الواقع تعتمد على خلق النماذج المعبرة عن حركة هذا الواقع دون الاعتماد على التطور الدرامى الكلاسيكى . وكان فيلم « درب المهابيل » أول فيلم مصرى يتخذ هذا الأسلوب ، بقدر ما كانت مسرحية « الناس اللى تحت » ، والتي ظهرت فى نفس الفترة أول مسرحية مصرية تتخذه . أن « درب المهابيل » هو « الحضيض » المصرى . ولا غرابة إذا كان نعمان عاشور قد تأثر بهذه المسرحية فى عمله الرائد ، ولا غرابة أن نجد كامل التلمسانى يختتم أفلامه العشرة بفيلم « الناس اللى تحت » عام ١٩٦٠ . وقد كان كامل التلمسانى فى فيلمه الأول « السوق السوداء » الذى صورته عام ١٩٤٢ ، وعرض عام ١٩٤٥ أول مخرج مصرى يعبر عن المفهوم الصحيح للواقعية ، ولكن ظروف السينما المصرية بعد الحرب العالمية الثانية لم تمكن الواقعية من التطور والنمو ، حيث سارت الميلودراما البورجوازية ، وأصبح انتاج الأفلام التجارة الثانية فى وقت ما .

وعلى الرغم من النزعه الطليعية فى البناء الدرامى لفيلم « درب المهابيل » إلا أنه يحافظ على وحدتى الزمان والمكان على نحو كلاسيكى كامل . تماما كما هو الحال فى فيلم « المومياء » مثلا مع اختلاف الرؤية والأسلوب ، فأحداث الفيلم تقع فى دورتى شمس ، وكلها تقع فى مكان واحد هو درب المهابيل والمحافظة على هاتين الوحدتين لا تعيب هذا الفيلم أو ذاك . لأنها لا ترتبط بموقفهما الفكرى عن العالم كما كان الأمر فى المسرح اليونانى القديم ، وفى المسرح الكلاسيكى إلى حد ما .

يبدأ « درب المهابيل » بلقطة عامة للقاهرة القديمة ، ثم لقطة أخرى للحارة التى ستدور فيها الأحداث ، وهى درب المهابيل ، واختيار القاهرة القديمة ملعبا لأحداث الفيلم يرتبط بموضوعه ارتباطا عضويا ، ففى هذه المنطقة من العاصمة المصرية توجد أقدم وأفقر الأحياء الشعبية . وهى فى نفس الوقت الأحياء التى نشأت فيها البورجوازية الصغيرة ، وتعيش فيها إلى اليوم . وتسيطر عليها مفاهيم تلك الطبقة للحياة والدين والعالم .

ومنذ المشهد الأول يحدد توفيق صالح موضوعه ، كما يحدد أطراف الصراع الذى يعبر به عن هذا الموضوع ، وبالطبع يحدد أيضا أسلوبه فى

تناول هذا الموضوع . اننا داخل شقة الحاج عزوز التاجر البسيط الذى يعيش مع زوجته وابنه . ومن خلال الديكور والملابس والسلوك العام لهذه الشخصيات ندرك إلى أى مدى هم فقراء ، بل انهم يعيشون على حافة الجوع . ويبدو ذلك واضحا من خلال لقاء الفتاة بجارهم العامل البسيط فوق سطح المنزل . فهما متحابان وقد اتفقا على الزواج ، ولكنهما لا يملكان ثمن السرير الذى سينامان عليه..

أما الأب فيؤمن أن فقره من قضاء الله ، ولا مفر من قضاء الله ، لكن زوجته ترفض هذا المنطق ، وتعارضه بشدة وعلى حين تأمل الفتاة في المستقبل يبدو خطيبها متبرما إلى أقصى حد ، ولكنه لا يدري ماذا يفعل . وموقف الأم هنا تعبير صادق عن موقف الأم المصرية في الأحياء الشعبية .

ومن ناحية أخرى نرى صاحب محل العجلات الأرمل البخيل الذى يعيش مع ابنه العاطل . ومع بدء يوم جديد في حياة الحارة نرى الأنماط المختلفة التى تعيش فيها : بائع الأثاث القديم وبائع الفول وهو غداء الصباح الرئيسى ، وربما غداء الظهر والمساء أيضا عند البعض ، وصاحب المقهى ، وشيخ الجامع ، ثم العاهرة التى تعود مخمورة في الصباح ، وأخيرا قفه ، المهبول الذى يجر وراءه المعزة عزيزة ، ويعيش على بيع لبنها في أكواب الصفيح التى تحوط صدره ، وتتدلى من رقبته .

ومن خلال ورقة يانصيب جائزتها ألف جنيه يبدأ الصراع الذى يكشف به توفيق صالح عن رؤيته . في البداية يرفض الجميع شراء الورقة حتى محترف اليانصيب بائع الفول ، أما ايماننا بالاسلام الذى يعلى من قيمة العمل ، وأما يأسا من الفوز ، أو كلاهما معا . ولكن طه الذى ينتظر شراء السرير حتى يتزوج من حبيبته خديجة يقترض خمسة قروش من عم عمارة صاحب المحل الذى يعمل فيه ، ويشترى الورقة . ويعطى طه الورقة لخديجة ، ولكن والدها يأمرها أن تلقى بها على الأرض . وتستقر الورقة بين أوراق كثيرة عند قفه مقابل كوب من لبن الماعز للصبي الذى التقط الورقة .

وبعد الغداء ، وتوم القيلولة ، تهدأ الحارة مع هبوط الليل . وفي الظلام حيث لم تصل الكهرباء بعد إلى الحارة يلتقى طه بخديجة فوق السطح ، ويذهب عبده

ابن عم عمارة العاطل الى شقة العاهرة سنية ويمارس معها الجنس . وفي المقهى يغنى أحدهم موالا ، ونرى عازف العود الأعمى الذى ترشده ابنته الصغيرة ، وكلاهما أيضا من أنماط الليل فى الحارة المصرية .

وفي صباح اليوم التالى تعلن بائعة اليانصيب فوز ورقة الألف جنيه ، وهنا تنقلب الحارة رأسا على عقب ، ويكشف توفيق صالح عن التناقضات العنيفة التى تحياها البورجوازية المصرية الصغيرة . انهم الآن وبسبب من الفقر بالطبع ، وبعد أن كانوا يتنافسون فى رفض شراء الورقة ، يتشاجرون من أجل الحصول عليها . هذا يعتقد أنه صاحبها لأنه الذى اشتراها ، وذاك لأنه الذى دفع الثمن ، وثالث لأنه الذى يمتلك الورقة . أما التجار الصغار فكلهم يدافع عن حق قفة . ويعرضون عليه المشاركة فى محل كبير فى نفس الوقت . أو بالأحرى يريدون استغلال سذاجته . حتى العاهرة تحاول هى الأخرى أن تمارس الجنس مع قفة رغم دمامته .

ومع هبوط الليل مرة ثانية يصل الصراع الى ذروته بقتل الابن لأبيه ، إذ يدفع عبده والده الذى ظن أن ابنه قد سرق الألف جنيه ، فيسقط الرجل ميتا فى شقة العاهرة ، ويقبض البوليس على عبده وعشيقتة . وفى كوخ قفة المصنوع من الصفيح والخشب القديم تدور معركة عنيفة بين طه وتجار الحارة ، ويتدافع كل السكان نحو الكوخ ، وفى النهاية يتصدع الكوخ ويسقط عليهم جميعا .

وفي مشهد النهاية الذى يدور فى صباح اليوم الثالث يستجمع توفيق صالح كل طاقات الأمل فى الانسان ، ويعبر عن موقف ثورى شجاع عندما يصور الماعز وهى تأكل الألف جنيه التى وضعها قفه بين طيات ملابسها . وتكون اللقطة الأخيرة طه وخديجة يتطلعان إلى السرير الذى يحلمان به عند بائع الأثاث بعد أن أخبرهما شيخ الجامع أن الحاج عزوز قد تمكن من توفير المال اللازم لشراء السرير . وبهذا الرفض القاطع للفكر الغيبى كان « درب المهابيل » بداية جديدة للواقعية فى السينما المصرية .

الفصل الثالث

نجيب محفوظ كاتبا للقصة السينمائية

كانت أول قصة سينمائية كتبها نجيب محفوظ للسينما هي قصة فيلم «الوحش» الذي أخرجه صلاح أبوسيف عام ١٩٥٤ ، ثم كتب بعد ذلك قصص الأفلام التالية :

- ٢ - فتوات الحسينية ، إخراج نيازي مصطفى عام ١٩٥٥ .
- ٣ - درب المهايل إخراج توفيق صالح عام ١٩٥٥ .
- ٤ - بين السماء والأرض ، إخراج صلاح أبوسيف عام ١٩٥٩ .
- ٥ - الناصر صلاح الدين ، إخراج يوسف شاهين عام ١٩٦٢ .
- ٦ - ثمن الحرية ، إخراج نور الدمرداش عام ١٩٦٥ .
- ٧ - دلال المصرية إخراج حسن الإمام عام ١٩٧٠ .
- ٨ - الاختيار ، إخراج يوسف شاهين عام ١٩٧١ .
- ٩ - ذات الوجهين ، إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٢ .
- ١٠ - وكالة البلح ، إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٨٢ .
- ١١ - الخادمة ، إخراج أشرف فهمي عام ١٩٨٤ .

ومن بين هذه القصص ست قصص كتبها نجيب محفوظ بمفرده ، وهى « الوحش » ، و « فتوات الحسينية » ، و « درب المهايل » ، و « بين السماء والأرض » ، و « وكالة البلح » ، و « الخادمة » ، وقصتان اشترك فيهما مع آخرين ، وهما « الاختيار » مع يوسف شاهين ، و « الناصر صلاح الدين » مع يوسف السباعى ومحمد عبد الجوار وعز الدين ذو الفقار ، وقصة « ثمن الحرية » عن مسرحية إنجليزية ، وقصة عن فيلم أمريكى ، وهى « ذات الوجهين » ، وقصة عن رواية « البعث » تأليف تولستوى ، وهى « دلال المصرية » .

ويختلف المستوى الفنى لهذه القصص السينمائية . فهناك قصص تعتبر امتدادا لعالم نجيب محفوظ الأدبى ، وهى القصص الثلاث الأولى ، أما القصص الأخرى فدور الكاتب الكبير فيها هو دور الحرفى الماهر الذى ينقح ويعالج الثغرات ويرمم الهفوات فى البناء الدرامى أو بناء الشخصيات . ولذلك نجده يشترك فى القصة ، أو يعالج قصة أصلية لكاتب آخر .

ففى « فتوات الحسينية » تجد البذرة الأولى لكثير من أعماله الأدبية التى تناول فيها عالم الفتوات بعد ذلك وخاصة « الحرافيش » إذ تصور القصة الصراع بين عملاقين يقوم بدوريهما محمود المليجى وفريد شوقى وكيف يدفع الشعب ثمن هذا الصراع فى النهاية . وفى تقديرى الخاص أن نجيب محفوظ من خلال شخصيات الفتوات وعالمهم استطاع أن يصنع نمطا مثل نمط الساموراي فى اليابان أو راعى البقر فى الولايات المتحدة الأمريكية . فالأنماط الثلاثة تشترك فى كونها مستمدة من التاريخ الحقيقى ، ولها طابع شعبى واضح ، كما أن عالمها قابل لأن تعالج فى إطاره أعظم الأفكار ، وقد عالج نجيب محفوظ أعظم الأفكار الفلسفية والسياسية مستخدما هذا الإطار .

ويعتبر فيلم « درب المهايل » من العلامات الهامة فى تاريخ السينما المصرية . فكما ساهم نجيب محفوظ مساهمة كبيرة فى تأسيس واقعية صلاح أبو سيف بالاشتراك معه فى كتابة سيناريو عشرة من أفلامه ، كذلك ساهم فى وضع حجر الأساس لواقعية توفيق صالح ، وكان « درب المهايل » فيلمه الأول كمخرج ، ولا يزال فيلمه الوحيد عن قصة من تأليف نجيب محفوظ .

في « درب المهابيل » نرى الحياة اليومية في حارة مصرية كما لم تظهر من قبل في السينما المصرية . فالمخرج الشاب في فيلمه الأول لم يتأثر بحارة كمال سليم في العزيمة ، والتي يغلب عليها الطابع الفولكلوري ، وتنحو إلى الواقعية الفوتوغرافية ، وإنما يتأثر بالواقعية الجديدة في إيطاليا كما ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية حيث يوضع الواقع في إطار رؤية فكرية صارمة دون أثر للفولكلور أو للاهتمام بتصوير الواقع دون تحليله .

الناس في « درب المهابيل » تنقلب حياتهم بعد فوز عبيط الحارة بجائزة يانصيب . وهي فكرة طالما عولجت من قبل في القصة والمسرح والسينما ، ولكن نجيب محفوظ يعالجها معالجة جديدة تماما . وينتهي فيلم « درب المهابيل » بأن تآكل الماعز الأوراق المالية التي تسببت في إشعال الصراعات بين أبناء الحارة إلى درجة القتل . وهي نهاية تصدم المتفرج وتجعله يفكر في الحلول الصحيحة لمشاكل حياته . وليس مثل نهاية « العزيمة » حيث يتم حل مشكلة البطالة على يد أحد الباشوات عندما يعجب بالشاب الأمين الشجاع بطل الفيلم فيعطف عليه ويمنحه عملا في إدارة ممتلكاته .

أما القصة الثالثة والأخيرة التي نراها تعبر عن عالم نجيب محفوظ في السينما ، فهي قصة فيلم « بين السماء والأرض » . هنا مرة أخرى يعالج الكاتب فكرة قديمة ، وهي فكرة مجموعة شخصيات مختلفة تواجه الموت فيندمون على الأخطاء ، ويعدون بعدم العودة إليها ، وما أن ينتهي المأزق حتى يعود كل إلى سيرته الأولى ، أو على الأقل البعض منهم ، وقد نسي تماما ما كان فيه من لحظات قليلة . ولكن نجيب محفوظ يعالج هذه الفكرة القديمة معالجة جديدة تماما .

المأزق في « بين السماء والأرض » هو تعطل مصعد في عمارة كبيرة بين الأدوار ، واستمرار الوضع فترة طويلة إلى درجة اليأس من الانقاذ وداخل هذا المصعد شخصيات مختلفة ، العاقل والمجنون ، الشريف واللص ، الزوجة المخلصة والزوجة الخائنة ، ومن بينهم خادم رفض أن يصعد السلم حسب أوامر البواب ، وممثلة ينتظرها المخرج على السطح لتصوير مشهد من فيلم ،

وفتى اتفق مع حبيبته على الانتحار معا من سطح العمارة ، بل وامرأة حامل تضع مولودها اثناء الازمة ، وعجوز لا يحتمل ويموت .

ويعتبر الفيلم نظرة واقعية ثاقبة للمجتمع القاهري في وقت إنتاجه عام ١٩٥٩ ، وقد برع صلاح أبو سيف في تقديم عمل درامى محكم في ساعة أو أكثر داخل أربعة جدران ضيقة دون أن يشعر المتفرج بالملل . ومثل هذه الأفلام التى تدور فى مكان واحد ، أو أماكن محدودة تمثل الاختبار الكبير لمدى براعة المخرج فى تقطيع المشاهد وتصوير اللقطات وضبط حركة الممثلين داخلها ، وضبط الإيقاع .

وأهم الأفلام الأخرى التى لم ينفرد نجيب محفوظ بكتابتها فيلميه مع يوسف شاهين ، وهما « الناصر صلاح الدين » ، و « الاختيار » .

و « الناصر صلاح الدين » أكبر إنتاج عرفته السينما المصرية حتى اليوم وقد كتب وصور فى مطلع الستينات ، والشعب العربى كله يتطلع إلى جمال عبد الناصر باعتباره صلاح الدين الثانى ، وخاصة بعد الوحدة مع سوريا . ولكن الفيلم ليس « دعاية » سياسية ، وإنما عمل كبير يؤكد عروبة القدس وفلسطين من ناحية ، ووحدة المسلمين والمسيحيين فى مواجهة الغزو الخارجى من ناحية أخرى . ويكشف الفيلم عن حقيقة الحروب الصليبية التى كانت تحمل اسم الصليب بينما هى حروب استعمارية لا علاقة لها بالدين .

وفى « الاختيار » يعالج نجيب محفوظ فكرة من الأفكار الأساسية التى تلح فى الكثير من أعماله وهى الشخصية المزدوجة على الصعيد الفكرى والسياسى والاجتماعى والنفسى . فنحن أمام مثقف ناجح يرتقى بسرعة ولكنه كسب كل شيء وخسر نفسه ، وفى القابل نجد أخوه البحار لا يملك شيئاً ، ولكنه يكسب نفسه .

ويبدأ الفيلم باختفاء الأخ البحار لتعرف فى النهاية أن قاتله هو شقيقه ، وأن البحار إنما هو أفضل ما فى داخل المثقف . ويعالج الفيلم موضوعه فى إطار ما سعى بخيانة المثقفين بعد هزيمة الخامس من يونيو ١٩٦٧ .

الاختيار

البحث عن أشكال جديدة للواقعية

إذا كان فيلم « الأرض » هو قمة الواقعية التقليدية بالنسبة ليوسف شاهين فإن فيلمه التالى « الاختيار » بداية مرحلة جديدة فى حياته الفنية التى توجت بفوزه بالجائزة الكبرى فى مهرجان قرطاج وذلك كما جاء فى نص بيان المهرجان « تقديرا لمجموع آثاره السينمائية التى تمثل منذ أكثر من عشرين عاما ، مسيرة أخلاقية وفنية ونضالية جديدة بالاعتداء وخاصة بالنسبة لفنانى العالم الثالث وكذلك من أجل الجدة والطرافة التى ينفذ بها الاختيار - هذا الفيلم الشجاع - بعض القيم والتصرفات التى يتصف بها المثقفون فى ذلك العالم الثالث ذاته » .

ومن خلال فيلمه « باب الحديد » عام ١٩٥٨ ثم « الاختيار » يبدو لنا يوسف شاهين من ذلك النوع من المخرجين الذى يصل إلى ذروة ابداعه عندما يقترب من نفسه ، ويعبر عن افراحه واحزانه ، فيلمس الابعاد الانسانية المشتركة فىنا جميعا . فهو قناوى فى « باب الحديد » ، وهو أيضا « سيد » فى « الاختيار » . ولكنه حين يركز فى « باب الحديد » على تحليل العالم الداخلى لقناوى دون أن ينسى القضية الاجتماعية ، تراه فى « الاختيار » يكشف فى شخصية سيد عن نمط من المثقفين لعب دورا كبيرا فى الوصول إلى ما وصلنا إليه يوم الخامس من يونيو ، ولا يزال يقوم بهذا الدور ببراعة واقتدار : المثقف الذى يتطلع إلى السلطة والذى يبيع كل شئ من أجل شقة فاخرة وعربة فاخرة ورحلة إلى باريس ، ويقتل أروع ما فى نفسه - الصدق والاخلاص مع النفس - من أجل أن يستمر فى الصعود ، ويكون وعيه بما فعل نقطة ضعفه التى تؤدى به إلى الجنون .

« الاختيار » هو أول فيلم يتحرر فيه يوسف شاهين من الحدود ومن البناء الدرامى التقليدى ، فليس هناك التزام بتتابع منطقى للأحداث وإنما بتحليل شخصية البطل ، وإثارة ذهن الجمهور ليناقدش القضية الاجتماعية التى يعبر عنها .



لقطة من فيلم - الاختيار - إخراج يوسف شاهين

يبدأ الفيلم بعد شهرين من اللحظة التي بلغ فيها وعى سيد بما يفعل ذروته حيث قتل شقيقه محمود البحار الذي يمثل كل ما قتله في نفسه والذي وجدت فيه زوجته شريفة ملاذاً من حياتها المغلقة معه ، وبعد أن تقمص شخصية محمود وبدأ في كتابة مسرحية باسم (البحار) كشف فيها عن شكوكه في زوجته وتصوره أنها كانت على علاقة آثمة مع أخيه .

ويتابع يوسف شاهين انهيار سيد التدريجي وهو يعيش ممزقا إلى أن يجن وتمضى به عربة الاسعاف إلى حيث يواجه مصيره المفزع ، وينتهي الفيلم بإشارة الضوء الحمراء فوق العربة تحذر وتنبيه عدة مرات .

إننا أمام أربعة شخصيات تتداخل على نحو يبدو للوهلة الأولى مربكا لأنها كلها تعبير عن تناقضات شخصية واحدة هي شخصية سيد ، وهذه الشخصيات هي سيد الكاتب المسرحي والأديب اللامع وزوج ابنة وكيل الوزارة الذي تجول في كل عواصم العالم ولكنه لم يجد في النهاية غير نفسه المعذبة . وسيد الذي يتقمص شخصية محمود بحثا عن الصدق والاخلاص مع

النفس دون جدوى . ومحمود كما يعبر عنه سيد في المسرحية التي يكتبها والتي تقرأها شريفة خلصة . ثم محمود الذي نراه من خلال ذكريات شريفة معه ، أو من خلال ذكريات بهية التي تعيش في مكان (ساتيركوني) غريب تجتمع فيه كل تناقضات البشر من الفساد الكامل إلى الصدق الكامل . وهي الشخصية الوحيدة التي تضع سيد أمام نفسه ، والوحيدة أيضا التي تظل حتى النهاية لا تعرف أن محمود قد قتل .

وإلى جانب هذه الشخصيات هناك فرج ضابط المباحث الذي يعتمد على خبرته الطويلة ، ورؤوف الضابط الذي درس في الكلية . والعلاقة بينهما علاقة متوترة شديدة التعقيد ، إذ يتبادلان مشاعر الحب ومشاعر عدم الثقة في وقت واحد ، وفي النهاية ينتصر يوسف شاهين لرؤوف على نحو حاد مما يدفع فرج إلى الاعتزال فهناك أشياء كثيرة بين السماء والأرض يجب أن نعرفها (وهي من عبارات هاملت المشهورة) .

وقد وضع يوسف شاهين في « الاختيار » كل خبرته الطويلة كمخرج وهي خبرة تثبت للمقارنة مع خبرات العديد من مخرجي العالم المعروفين .

فكان بارعا في اختيار الممثلين وفي تقطيع المشاهد وتحريك الكاميرا ولكن اعتماده الأساسي كان على المونتاج حيث استغل قابلية شريط الفيلم للتقطيع إلى أقصى درجة . فعبر عن التمزق الذي يعيش فيه بطله ، وعن كل ما يدور داخل عقول شخصياته باللقطات السينمائية واستطاع مع المونتيرة الماهرة رشيدة عبد السلام أن يخلق توازنا دقيقا بين الواقع والخيال ، وبين الماضي والحاضر . وقد كان ذلك مبررا كافيا لكي يتراجع دور الحوار ولكننا نراه يستسلم لنوازع الشرح خوفا من الالتباس فيكتب حوارا فجأ مباشرا لعدد من المشاهد وينهى الفيلم بشرح تفصيلي ممجوج .

واستطاع يوسف شاهين أن يستخدم شريط الصوت استخداما فنيا جيدا (موسيقى على أسماويل وخاصة اللحن المميز لشخصية محمود - التمهيد للانتقال بين بعض اللقطات بسبق الصوت للصورة - حصار الأصوات حول سيد في سيارته - الحوار الداخلي بين سيد وشريفة أمام عربة الاسعاف) . ولكنه بقدر ماوفق في استخدام الصوت ، بقدر ما لم يوفق في استخدام الاضاءة وهو الأمر الذي يتحمل مسئوليته المصور الكبير أحمد خورشيد أيضا إذ لم

يميز بالاضاءة الواقع من الخيال والحاضر من الماضى وكان من شأن هذا التمييز أن يعمق التعبير عن أزمة البطل وأن يوضح هذه الأزمة ، ليس بحثاً عن الوضوح في ذاته وإنما لكي يكون تفكير الجمهور مركزاً ، على معنى الفيلم . وكان من شأن هذا التمييز بالاضاءة - وخاصة أن الفيلم بالألوان - أن يخفف من الحوار المباشر ويغنيينا عن الشرح الأخير .

وقد قام عزت العلايلي بدور سيد وسعاد حسنى بدور شريفة وهدى سلطان بدور بهية وسيف الدين بدور رؤوف ومحمود المليجى بدور فرج . أما عزت العلايلي الذى كان عليه أن يؤدي أربعة شخصيات في وقت واحد فرغم صعوبة الدور - وهذه هي الأدوار التى تثبت مدى قدرة الممثل - كان موفقاً وواعياً على التفاصيل التى تفرق بين سيد الحقيقي وسيد المزيف ومحمود الحقيقي ومحمود المسرحية . أما سعاد حسنى فقد أدت دوراً من أعظم أدوارها أكدت فيه من جديد موهبتها غير المحدودة . لقد كانت في كل مشهد تعبر عن المشاعر المختلفة التى تتنازع شخصية شريفة .. حبها لزوجها وسأمها من الحياة معه وسعادتها بالقرب من محمود وعدم قدرتها على أن تحبه . ويعتبر المشهد الذى تستقبل فيه فرج ورؤوف وقد جاءا للتحقيق معها من أروع المشاهد التمثيلية التى ظهرت على الشاشة المصرية حيث كانت في قمة الاضطراب ، ومع ذلك تأبى عليها كرامتها أن تبين شيئاً من ذلك الاضطراب وكذلك مثلت هدى سلطان دوراً من أهم أدوارها وأكثر عمقا لولا بعض المبالغة في الالتقاء وخاصة في المشهد الذى تطرد فيه سيد من بيتها .

أما بالنسبة لمحمود المليجى وسيف الدين اللذين ظهرا في أغلب مشاهدهما معا فلم يكن الأول في مستواه العظيم الذى وصل إليه في « الأرض » على حين كان سيف متألقاً بأدائه البسيط وحركته المتقنة ..

ها هو محمود يلعب بالكرة الحمراء مع الأطفال وما هي الكرة تسقط فوق مائدة اجتماعات هائلة جلس على رأسها سيد وعن يمينه ويساره رجال عظام ينصتون باهتمام ، وتشق الكرة طريقها صوب سيد فيلقى بها إلى مدير مكتب الوزير ، وبكل رشاقتة الثعبانية يقوم السيد المدير بدوره الخالد ويضع الكرة في خزانة أنيقة بالركن ظاهرها أسود وقلبها أبيض كالشمع ..

الفصل الرابع

روايات نجيب محفوظ في السينما

ثروة فوق النيل ..

ماذا قال الحكيم ايبور لفرعون مصر العظيم

كان من الممكن أن يصبح فيلم « ثروة فوق النيل » من أهم الأفلام المصرية في تاريخها كله ، فعندما يتوفر لفيلم ما مصدر أدبي كتبه نجيب محفوظ وهو ضمير مصر المعاصرة في الأدب ومنتج مثل جمال الليثي وهو أحد المنتجين السينمائيين الذين يحاولون بين الحين والآخر إنتاج الأفلام الجيدة ، ومخرج مثل حسين كمال يعتبر منذ فيلمه الأول من أحسن المخرجين المصريين ، وكاتب سيناريو مثل معدوح الليثي وهو أيضا من كتاب السيناريو الذين يبذلون جهدا كبيرا في كتابة السيناريو ، أقول عندما يتوفر لفيلم ما كل هذه العناصر فلا بد وأن نتوقع فعلا أفضل بكثير من ذلك العمل الذي تتمثل قيمته الحقيقية فيما تبقى من رؤية نجيب محفوظ فيه .

لست من المؤمنين بضرورة الالتزام بالأصل الأدبي عند إنتاجه للسينما ولكنني من المؤمنين بضرورة العودة إلى الأصل طالما أن هناك أصلا من أجل المزيد من معرفة العمل الجديد ، وليس من أجل الإشادة به إذا التزم ، أو الهجوم عليه إذا تصرف وهو حق مشروع تماما لكل فنان .

والعودة إلى رواية « ثروة على النيل » تكشف لنا عن مدى سيطرة المقاييس التجارية على الفيلم .

لقد عبر نجيب محفوظ في رواية « ثروة فوق النيل » بعبقرية لا تبارى عن مصر النكسة وكانت روايته التي صدرت عام ١٩٦٥ هي نبوءة ما حدث بعد ذلك عام ١٩٦٧ . وكان تعبيره عن هذه المرحلة التراجيدية من تاريخنا الحديث

من خلال مجموعة من المثقفين يدخنون المخدرات ويتصيدون النساء في عوامة على النيل يحرسها رجل هو رمز واضح للشعب المصرى . وفي النهاية عندما يخرجون لأول مرة من العوامه يقتلون رجلا يعبر الطريق ويهربون . وما اشبه هذه الجريمة بجريمة النكسة . وتنتهى الرواية كما بدأت والضباب يغلف كل شيء .

وليس ثمة مبالغة في اعتبار حارس العوامة رمزا للشعب . فنجيب محفوظ يصفه قائلا « لا يمرض ولا يتأثر بالجو ولا يعرف عمره . كما يخيل اليه أنه لن يموت » . ويقول كاتبنا العظيم على لسانه : « إذا سهوت عما يجب لحظة غرقت العوامة ، وجرفها التيار ، » .

أن نجيب محفوظ في « ثرثرة فوق النيل » كان كالحكيم ايبور . فمن بين رحلات بطله أنيس زكى إلى الماضي وسط الدخان الأزرق رحلة إلى ماض بعيد يقول فيها « أيها الحكيم القديم ايبور أقدم بعصرك الذى أضمحل في كل شيء الا الشعر وأسمعنا الغناء . حدثنا ماذا قلت لفرعون : اقبل الحكيم ايبور وهو ينشد . أن ندماءك قد كذبوا عليك . هذه السنوات حرب وبلاء . قلت اسمعنى مزيدا ايها الحكيم فانشد ما هذا الذى فى مصر . أن النيل لا يزال يأتى بفيضانه ، أن من كان لا يملك أضحى الآن من الأثرياء .

يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت . قلت ماذا أيضا ايها الحكيم ايبور فقال : لديك الحكمة والبصيرة والعدالة . ولكنك تترك الفساد ينهش البلاد . أنظر كيف تمتهن أوامرك وهل لك أن تأمر حتى أتىك بمن يحدثك بالحقيقة » .

ونحن عندما نقول أن نجيب محفوظ كان يتنبأ بالنكسة فى روايته نقول هذا من واقع التاريخ الذى صدرت فيه ، وليس من واقع تاريخ نجده فى الرواية ذاتها . ولهذا كان ممدوح الليثى على حق حينما جعل أحداث الفيلم تدور فى الزمن الراهن ، خاصة أننا لم نتخلص بعد من أسباب النكسة . ولكنه تصرف فى الرواية لأهداف تجارية . ففى الرواية نرى جميع الشخصيات فى العوامة منذ البداية ولا يفد عليهم غير سناء الطالبة ثم سمارة ، أما فى الفيلم فنرى كيف التقى رجب الممثل بأنيس الموظف ، ثم كيف تصيد سنية التى تخون زوجها . وقدمها لخالد عزوز الكاتب القصصى ، ثم كيف التقى بسناء الطالبة ولم يتورع عن اغوائها رغم تردده .

وكل هذا بالطبع ليس من أجل كسر حدة المكان الواحد ، كما يمكن أن يقال ، ولكن من أجل تقديم عدة مشاهد تجارية تدور في الفراش . فمن ناحية كان من الممكن كسر هذه الحدة دون هذه المشاهد ومن ناحية أخرى هناك العديد من الأفلام التي دارت في مكان واحد ومع ذلك جاءت من أعظم الأفلام في تاريخ السينما .

ومن أجل الشرح حتى عندما لا تكون هناك حاجة إليه كما في كل فيلم تجاري أضاف كاتب السيناريو عدة مشاهد لأنيس يسير في الشوارع ويعلق على كل موقف محدثا نفسه ليزيدها وضوحا رغم وضوحها الكامل ومن أجل التنفيس عن البورجوازية الصغيرة أضاف عدة نكت سياسية في هذه المونولوجات الطويلة بعد النجاح الكبير الذي لاقته هذه النكت على لسان يوسف وهبي في فيلم « ميرامار » . وفي غمار البحث عن أرضاء جمهور الملاهي الليلية على أي نحو فسدت تماما شخصية حارس العوامة وأصبحت شخصية كاريكاتورية لا تثير غير السخرية . فعلى حين يختم نجيب محفوظ روايته بقتل الرجل الذي صدمه رجب بسيارته حين خرجوا جميعا لأول مرة من العوامة ، يضع كاتب السيناريو هذه الحادثة في منتصف الفيلم ويستبدل الرجل بفلاحة صغيرة نراها وهي تتوسل بالسحر لكي تنجب طفلا . ويجعل من سمارة رمزا للأمل بدلا من حارس العوامة ، وتدعو أنيس لزيارة الجبهة مع وفد من الأدباء والفنانين ، ثم تأخذه بعيدا عن العوامة في الوقت الذي يقرر فيه الحارس أن يفك السلاسل ويفرق العوامة بكل ما فيها ومن فيها .

ولا بأس من كل هذا التغيير رغم سطحية شخصية الصحفية ورغم أن مشهد « أتوبيس الالتزام » المغادر إلى الجبهة من المشاهد الكوميدية التي استحدثت في حياتنا بعد النكسة إذ لا يحتاج الأديب أو الفنان إلى مثل هذه الزيارة لكي يفعل بما يحدث في بلاده . ولكن هذا التغيير من ناحية يدل على بورجوازية كاتب السيناريو الذي يرى الأمل في إحدى المتفقات ، بدلا من أن يراه في حارس العوامة كما عبر عنه نجيب محفوظ .

ومن ناحية أخرى غلب على النصف الثاني من الفيلم الذي يتم فيه هذا التغيير الحوار المباشر الفج كقول أنيس في الجبهة الناس راحوا فين ، وقوله « ده شيء فظيع .. فظيع .. فظيع » ، وغير ذلك من العبارات التي تثير الضحك

ولا تحقق هدف الكاتب منها . وهذه سذاجة مرجعها النزعة التجارية التي تفترض سذاجة الجمهور دائما .

ولا شك أن فيلم « ثرثرة فوق النيل » هو أول فيلم سينمائي يعد من رواية أدبية وتكون نتيجته تفوق الرواية في استخدام مفردات اللغة السينمائية .

لقد استخدم نجيب محفوظ في روايته أسلوب المونتاج ليقدم رحلة عظيمة داخل بطله « أنيس » المثقف الذي يعيش الحاضر والماضي في وقت معا . ولكن حسين كمال في فيلمه يلغى هذه الرحلة تماما ويجعلها قاصرة على مشهد يعود فيه أنيس إلى ما ضيه حين كان يشارك في مظاهرات الطلبة .

ومنذ العناوين وحسين كمال يتوجه بفيلمه إلى جمهور الملاحى الليلية ليقدم توليفة جيدة من المشاهد التجارية المبتذلة كما فعل من قبل . ولكن الجديد في هذا الفيلم أنه أخرج عدة مشاهد بأهمال بالغ وهو ما لم يفعله من قبل ولا حتى في فيلمه الشهير : « أبى فوق الشجرة » . ومن هذه المشاهد على سبيل المثال لا الحصر مشهد الحادثة الذى تم تصويره في وضخ النهار وبيرو غريب على حين كان من الأفضل أن يتم تصويره في الليل بايقاع آخر وجو آخر تماما . ومشهد « أتوبيس الالتزام » الذى لم نر فيه أدبيا ولا فنانا واحدا علاوة على سذاجته الأصلية . ومشهد أنيس في مدن القناة حيث استخدم حركة الانقضاض السريع والتراجع السريع طوال المشهد وهما حركتان لا تعبران عن هذا المشهد المأسوى . ومشهد حارس العوامة وهو يفك السلاسل والذى تم تصويره في وضخ النهار أيضا ولم يحقق هدف كاتب السيناريو منه . إذ بدأ وكأن الحارس يطلق العوامة لتقوم برحلة على النيل . وليس ليغرقها إلى الأبد . أما مشاهد تدخين المخدرات في العوامة فقد جاءت رديئة ، وليس هناك تفسير لعدم استخدام حسين كمال النور والظل وحركة الكاميرا في هذه المشاهد إلا الأهمال الناتج عن الرغبة في صنع فيلم تجارى . وقد افتقرت مشاهد العوامة أيضا إلى التكوين السينمائي الجيد والذى كان يتميز به حسين كمال حتى في أكثر أفلامه التجارية ابتداءً إذ كان التكوين يفسد تماما كلما ازداد عدد الشخصيات في المنظر . فإذا أضفت إلى ذلك ازدحام الديكور والاكسسوار والاضاءة التي تعتبر أقرب إلى الانارة إدركت مدى قبح هذه المشاهد . ولقد كان من الممكن أن يكون دور أنيس هو دور القمة بالنسبة لعماد حمدي وهو في

قمة نضجه ، ولكن لا كاتب السيناريو جعل منه الشخصية الرئيسية كما في الرواية ، ولا المخرج أهتم به ضمن عدم اهتمامه بكل شيء في الفيلم ، ورغم ذلك فقد أدى عماد حمدي دوره في الحدود المرسومة له بتفوق واضح .

الجمهورية - القاهرة ٢٢ - ١٢ - ١٩٧١

السكرية

مصر في مفترق الطرق

منذ أن التقى أحمد عبد الجواد بالعائلة زبيدة وهي تشحذ بعد زوال أيام المجد القديم ، وحتى يصرخ الشيخ متولى عبد الصمد في عطفة الصناديق من أين طريق الجنة في فيلم « السكرية » يقدم حسن الامام ساعتين من أفضل ما قدم في حياته السينمائية الطويلة ، والحافلة .

لقد استجمع حسن الامام خبرته كلها وادار بمهارة عالية داخل مجموعة من الغرف والشوارع المحددة عددا هائلا من الممثلين والممثلات ، ونجح ربما لأول مرة في التعبير عن مضمون رواية من روايات نجيب محفوظ . أن « السكرية » ليست فقط خاتمة الثلاثية العظيمة التي تؤرخ لصعود وهبوط البورجوازية الصغيرة ، وانما أيضا تلخيص عبقرى لفترة من أهم الفترات في تاريخ مصر الحديث تنتهى ومصر في مفترق الطرق بعد الحرب العالمية الثانية وعليها أن تختار بين طريق عبد المنعم شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الدينية ، أو طريق أحمد شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الاشتراكية . أو بعبارة أخرى عليها أن تختار طريقها للتطور ، والعالم يدخل مرحلة جديدة في تاريخه بعد اندحار الفاشية في أوروبا .

ولا شك أن وراء نجاح هذا الفيلم سيناريو معدوح الليثى واجادة المجموعة الفنية المصور عبد المنعم بهنسى الذى صور الفيلم بالألوان ومهندس الديكور ماهر عبد النور ومؤلف الموسيقى فؤاد الظاهري والمونتيرة نادية شكرى



لليلة من فيلم - العسكرية - إخراج حسن الامام

والممثلون يحيى شاهين وأولاده عبد المنعم إبراهيم ونور الشريف وهدى سلطان وزهرة العلا ، وأحفاده ليلى حمادة وحسين الامام وعبد الرحمن على ، والضابط حسن عبد السلام الذى يعتقل الحفيدين فى النهاية .

وقد لمعت بوجه خاص هدى سلطان فى دور خديجة ، واستطاعت أن تجسد ببراعة لا مثيل لها شخصية المرأة المصرية البورجوازية . وكذلك نور الشريف فى دور كمال الذى يعتبر افضل ادواره على الشاشة ، إذ أدرك ابعاده التاريخية المعقدة ، وانعكس وعيه الشامل العميق فى كل لقطة ، وفى كل كلمة . ويقدم هذا الفيلم اكتشافا باهرا فى عالم التمثيل وهو حسين الامام فى دور أحمد . والفيلم من انتاج وتوزيع شركة صبحى فرحات .

اننا نتابع سقوط أحمد عبد الجواد وموته وضياح ولده ياسين من زوجته الاولى ، ونهاية ولده الآخر كمال الحزينة ، ومصير ابنته عائشة المفجع ، ومصير ابنته خديجة الذى يحمل فى طياته بعض الامل ، وفى نفس الوقت نتابع صعود أحمد وعبد المنعم ولدى خديجة ورضوان ابن ياسين من زوجته الاولى ، كل فى طريق يختلف تماما عن طريق الآخر .

أما أحمد الاشتراكي النزعة ، فيختار العمل فى الصحافة ، والزواج من ابنة أحد عمال المطبعة وينسى تماما حبه لزميلته الارستقراطية فى الجامعة ، ولا تثنى من عزمه معارضة أسرته . أما عبد المنعم الذى ينتمى إلى الجماعة الدينية فيختار العمل ، موظفا فى الحكومة ويتزوج من ابنة عائشة ، وعندما تموت الفتاة وهى تلد يحزن عليها حزنا شديدا ثم يبدأ حياته من جديد ويتزوج من ابنة ياسين من زوجته الثانية زنوبة . أما رضوان فيختار أسهل الطرق ، وهو أن يبيع نفسه لياشا من بشاوات العصر ، ويصعد من خلال الفراش إلى أعلى المناصب فى الوزارة وسط تصفيق والديه . وعلى حين يلتقى كمال بدور شقيقة حبيبة الصبا عايدة شداد ، ويفرق فى الماضى على نحو لا يفتح امامه افاق المستقبل ، فتهرب منه بدورها لأنها لا تريد أن تكون شبح اختها فى الحاضر ، تلتقى عائشة بضابط البوليس حسن إبراهيم الذى أحبته فى صباها من بعيد ، وذلك عندما يأتى ليقبض على عبد المنعم وأحمد . ولادة لحظة تتوهج عائشة بالماضى السعيد ، ولا تلبث أن ترتد إلى حاضرها التعس ، وفى نفس

الوقت الذى تلد فيه زوجة عبد المنعم وهو فى السجن مع أخيه ، تبدأ الأم فى الاحتضار . ومن الذى يستطيع أن ينسى نهاية « السكرية » حين يدخل ياسين وكمال احدى المحلات هذا لشراء ملابس المولود الجديد ، وذاك لشراء كرافته سوداء .

وقد كان من الممكن أن يصل الفيلم إلى درجة أفضل من الاكتمال فى حدود السينما التقليدية الأدبية لولا بدايته الرديئة ، ونهايته التى تفوقها رداءة .

ففى البداية لم يوفق حسن الامام فى اخراج مشهد المظاهرة الوفدية ، والمؤتمر الوفدى الذى هاجمه البوليس : لم يكن هناك مبرر لاختيار ممثل كوميدى درجة ثالثة لقيادة هذه المظاهرة ، وبدأ واضحا من خلال هذه المظاهرة ، ثم من خلال المؤتمر الافتقار إلى الوعى السياسى الناضج ، كما بدأ واضحا أن الانتاج لم يوفر العدد الكافى من المجموعات لتنفيذ هذين المشهدين . كذلك لم يكن هناك مبرر للأغنية الطويلة فى بيت العالة الذى يذهب كمال اليه ، ولا إلى التنفيذ الهزلى لمشهد مضاجعة كمال لاحدى عاهرات المنزل ومشهد دخول رضوان بيت الباشا ، وبداية العلاقة الشاذة بينهما .

لقد كان على حسن الامام أن ينسى وسائل السينما التجارية فى هذا الفيلم والتى تبدو أوضح ما تكون عندما يأتى ضابط البوليس للقبض على عبد المنعم وأحمد فيصرخ والدهما اثناء محادثته ، ويطلب الذهاب إلى دورة المياه .

والفيلم ينتهى دراميا عندما يذهب ياسين وكمال إلى احدى المحلات كما فى الرواية ، أحدهما يفكر فى الميلاد ، والآخر فى الموت ، ونداء الشيخ متولى وهو يتسائل عن طريق الجنة . ولكن فجأة تخرج علينا نهاية جديدة شديدة التكلفة نرى فيها ديكورا مسرحيا يعلوه الهلال والصليب والمجموعة تغنى بلادى .. بلادى ، وشيخا يصعد على المسرح معانقا أحد القساوسة . والادهمى من كل هذا نرى أحمد وعبد المنعم يخرجان من السجن ويتعانقان على المسرح ، وهما لم يتعانقا حتى اليوم . وتكون اللقطة الأخيرة لمظاهرة تحمل علم اتحاد الجمهوريات العربية عام ١٩٧٣ .

الشحات

سينما نجيب محفوظ

تعتبر الأفلام المعدة عن قصص وروايات نجيب محفوظ ، من أهم الأفلام التي انتجت للسينما والتلفزيون ، كما تعتبر بالنسبة لبعض مخرجيها من أهم أفلامهم أن لم تكن أهمها على الإطلاق ، كما هو الحال بالنسبة إلى حسام الدين مصطفى مخرج « الشحات » ، وهو الفيلم الثالث الذي يخرج عن رواية لنجيب محفوظ بعد « السمان والخريف » و « الطريق » . وكما هو الحال أيضا بالنسبة إلى حسن الإمام مخرج الثلاثية و « زقاق المدق » . وعاطف سالم مخرج « خان الخليل » وغيرهم .

والأفلام الثلاثة التي أخرجها حسام الدين مصطفى عن سينما نجيب محفوظ تنتمي كلها إلى مرحلة ما بعد الثلاثية . تلك المرحلة التي حاول فيها نجيب محفوظ أن يضع الأدب الذي يطلق عليه سارتر أدب الظروف الكبيرة . أي الأدب الذي يحاول أن يجمع بين التعبير عن المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي . وهي في نفس الوقت المرحلة التي تنبأ فيها نجيب محفوظ بالنكسة ، واستطاع في رواياته في النصف الأول من الستينات أن يكون بحق ضمير مصر المعاصرة في الأدب .

يدور هذا الحوار بين بطل « الشحات » المحامي عمر الحمزاوي وبين الطبيب في بداية الرواية :

- لا شيء بك ، ولكن العدو رابض على الحدود .

- كاسرائيل .

- وعند الأهمال سيدهمنا الخطر الحقيقي .

وطوال الرواية تفوح رائحة هـ يونيو يقول عمر :

- « انى اشم في الجو شيئا خطيرا .. ويرعبني احساس حركى داخلى » .

وأزمة عمر الحمزاوي تعبير عن أزمة جيل كامل كافح من أجل الاشتراكية

قبل الثورة . والذي يصفه عمر .. قائلا :

- « كنت فوق مستوى الانسان ، وكنا ومازلنا لا شيء » .

لقد ظل عثمان خليل سجيناً قبل الثورة ، وعندما خرج من السجن بعد القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١ لم يقتنع بالمنطق الذي أمن به جيله ، والمتمثل في قول رفيقهما الثالث الصحفى مصطفى المنياوى « مادامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها اليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة » ، وأما أستمر في النضال .

وأمام كل الأفلام المعدة عن الأعمال الأدبية يكون السؤال الأول بالنسبة إلى الناقد عن العلاقة بين الفيلم والأصل المعد عنه . والتساؤل صحيح ولكن على ألا يكون من منطلق أخلاقى يحاول إلزام الفيلم بالأصل ، ويقيس مدى نجاح المخرج بمدى التزامه به . فمهما كان هذا الالتزام سوف يظل الفيلم هو الفيلم والأصل هو الأصل . والأهم مدى نجاح الفيلم في أن يكون فيلماً بغض النظر عن الأصل الأدبى ، ومدى التزامه به أو اختلافه عنه .

أن كل الأفلام المعدة عن أعمال نجيب محفوظ سواء في السينما أو التلفزيون تجعلنا نطلق عليها سينما نجيب محفوظ ، وليس سينما حسام الدين مصطفى أو حسن الإمام أو غيرهما من المخرجين الذين أخرجوا هذه الأعمال . فليس منهم من له رؤيته الخاصة أو أسلوبه الخاص الذى يتناول العمل الأدبى من خلاله ، وإنما يخضع كل منهم للأصل ، ويحاول الالتزام به . وطالما أن المخرج لا يمتلك رؤية خاصة ولا أسلوباً خاصاً فإن عليه بالفعل محاولة الالتزام بالأصل حتى يتمكن من اخراج فيلم له نفس قيمة الرواية .

وقد كتب أحمد عباس صالح سيناريو « الشحات » لحسام الدين مصطفى كما فعل من قبل في « السمان والخريف » واقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث تتابع أحداثها ، بل وبالكثير من الحوار .

وقد اختلف الفيلم عن الرواية في عدة تفاصيل كان مصيباً في بعضها ، ولم يوفق في البعض الآخر . كان مصيباً في حذف خلفية العلاقة بين عمر وزوجته التى كانت مسيحية ثم أسلمت من أجله وضحت بأهلها ، إذ كانت هذه الخلفية سوف تضيف طابعاً ميلودرامياً على العلاقة عندما يهجرها عمر . وكان مصيباً في أن يجعل ابنة عمر تذهب إليه في مكتبه وتخبره أنه كذب عليها ، بدلاً من أن

يحدث هذا الموقف في المنزل مما يجعلها أقرب إلى السلبية والاستسلام لكل ما يحدث حولها . ولكن السيناريست لم يوفق في أن يجعل المطربة الانجليزية مارجريت تستسلم لعمر في أول لقاء بينهما ، بينما تستسلم له في الرواية أثناء علاقته بعشيقته ورده ، وهي أول امرأة عاشرها في رحلته الآسيانية بحثا عن النشوة . أن هذا التغيير من الناحية الدرامية يضعف من مبررات هجره لوردة ، وذهابه إلى مارجريت عندما يراها مرة أخرى .

أقول أن السيناريو كما هو على الشاشة اقترب من الرواية إلى حد كبير من حيث تتابع أحداثها ، وبالكثير من الحوار ، ولكن هذا لا يعنى أن الفيلم قد عبر عن رؤية نجيب محفوظ لأن المسألة ليست تتابع الأحداث ولكن معنى هذه الأحداث ، وليست الحوار ، ولكن ما يعبر عنه هذا الحوار . وقد كان التعبير عن رؤية نجيب محفوظ يستلزم فهما عميقا لها ، وقدرة على التعبير عن هذا الفهم بلغة السينما . وهو ما لم يتوفر في فيلم حسام الدين مصطفى .

لقد نجح في اختيار الممثلين وخاصة محمود مرسى الذى اجاد دور عمر إلى أبعد الحدود ، كما نجح في استخدام موسيقى عبد الحليم نويرة الجيدة ، وديكور مجدى ناشد وخاصة ديكور الشقة التى أسسها عمر لوردة والذى كان تعبيرا عن الحالة التى كان عليها عمر وهو يؤثث هذه الشقة ، والتى يصفها نجيب محفوظ قائلا : « انفق بلا حساب وكأنه يتخلص من ورم مالى اليم » .

ان أحداث الفيلم تتراكم لقطة وراء أخرى في رتابة مملة تقلب صفحات الرواية ولكن من السطح الخارجى بحيث بدت أزمة عمر الحمزاوى تارة أزمة ضمير أخلاقية تجاه زميله عثمان ، وتارة أخرى أزمة ملل وجودية غير مبررة ، ويرجع ذلك إلى عاملين أساسيين أولهما - استبعاد البعد السياسى عن الأزمة بحيث لا نعرف حقيقة أزمة عمر ، واستبعاد شخصية عثمان خليل ، وثانيهما عدم تحديد الزمان والذى تدور فيه أحداث الفيلم ولا حتى بذكره في الحوار أو تعليقه على الحائط ، ولا أقول بالتعبير عنه دراميا . وقد أدى ذلك بالضرورة إلى تحويل الرواية إلى حدوده من حوادث الأفلام التجارية التى تحدث في كل زمان .

حب تحت المطر

ساتيركون مصرى عن الهزيمة

« حب تحت المطر » هو أفضل أفلام حسين كمال عام ١٩٧٥ ومن أفضل أفلامه منذ عمل في السينما . انه ساتيركون مصرى عن أيام الهزيمة يكشف بوضوح فساد الطبقة الوسطى الذى انعكس على المجتمع كله بحكم قيادتها له ، وينقد بعنف السينما المصرية التى تقوم بدور المتفرج الابله .

وفي فيلم « الكذاب » اخراج صلاح أبو سيف نقد للسينما المصرية أيضا ، ولكن على شكل خطبة يلقيها محمود ياسين ، ويصل فيها إلى حد وصفها بالأفلام المخدرات ، بينما يأخذ نقد السينما في « حب تحت المطر » أبعادا أعمق ، ويدخل في صميم الدراما .

وينتهى فيلم « حب تحت المطر » بمقدم حرب أكتوبر التى انقذت مصر من السقوط ، وينتهى فيلم عاطف سالم الجديد أيضا وهو « شبان هذه الأيام » بمقدم الحرب ، ولكن كلا الفيلمين لا يجعلان من حرب أكتوبر « النهاية السعيدة » بديلا لحفلات الزفاف في الأفلام السائدة ، وإنما يضعانها في موضعها الصحيح من حركة التطور في المجتمع ، فهي ليست نهاية ، وإنما بداية جديدة وهذا ما يقوله صراحة حسين كمال إذ يختتم فيلمه بكلمة البداية بدلا من النهاية .

وفيلم « حب تحت المطر » كفيلم أفضل من رواية « حب تحت المطر » كرواية أو بالأحرى فإن الفيلم يصلح للمشاهدة أكثر مما تصلح الرواية للقراءة . فهي إلى « المعالجة السينمائية » أقرب ، وليسامحنا الكاتب الكبير نجيب محفوظ فمكانه الشاهق في الرواية العربية لا يمسه شيء .

يتابع السيناريو عدة خطوط تلتقى في بؤرة واحدة على نحو ميلودرامى ولكنها « الميلودراما الجيدة » كما يقول الدكتور على الراعى في دراسته الفذة عن الميلودراما في المسرح المصرى . فالميلودراما هنا أحد أشكال التعبير

الدرامى ، وليست تعبيراً عن مفهوم ما للحياة والعالم . الخط الأول عليات ابنة صاحب المقهى التى تمارس الدعارة هى وسنية ، والتى تخطب لمرزوق شقيق سنية ، على حين تتم خطبة سنية لشقيق عليات الجندى ابراهيم الذى يشترك فى حرب الاستنزاف . والخط الثانى منى فتاة النوادى المخطوبة لأحد القضاة ، والتى يقرر أخوها الهجرة بعد أن لعبت الوساطة دورها فى استبعاده من بعثة علمية إلى الخارج رغم أنه الأول . والخط الثالث حسنى السينمائى الذى يقيم السهرات الصاخبة حيث تلتقى عليات مع سنية ومع منى ، ويعانى من العذاب الداخلى لموقفه البعيد عن ما يحدث فى بلاده ، ويذهب أحياناً إلى مقهى ولد عليات ليستعيد الماضى الحنون . ثم هناك ماسح الأحذية العجوز الذى يعيش على ذكريات الماضى أيام ملك السبتية القادر على رد الحقوق إلى أصحابها .

ويثبت ممدوح الليثى تمكنه من فن السيناريو وهو يتابع هذه الخطوط لتحديد مصائر الشخصيات الواحدة وراء الأخرى دون أدنى قدر من الرحمة . فهذا مرزوق يترك عليات ويتزوج ممثلة جميلة ، ولكن سرعان ما يتأمر أحد المخرجين عليه ، ويعمل على تشويه وجهه بمياه النار . وهذه عليات تلجأ إلى حسنى ليخلصها من حمل خاطيء فيرسلها بدوره إلى امرأة شاذة تطلب منها ممارسة الشذوذ فلما ترفض تفضحها أمام مرزوق . وهذا ابراهيم يفقد بصره فى الحرب ، ولكن سنية تصر على الزواج منه وتتزوج . وهذه منى تندفع وراء أحلام السينما فلما يحاول المخرج الاعتداء عليها تهرب منه وتبلغ أخاها فيذهب إليه ويقتله فيحكم عليه بالسجن . وبينما يدرك الأخ داخل السجن أن الذين دفعوه إلى التفكير فى الهجرة أعداء مصر ، يفقد القاضى المحافظ توازنه ، ويسقط فى دوامة من الخمر والنساء .

ولا يكتفى السيناريو فى نقد السينما المصرية بعذاب حسنى الداخلى ، بل ولا يكتفى بالمخرج المتأمر الذى لا يختلف فى قليل أو كثير عن أكثر المجرمين شراسة ، ولا بالمخرج الذى يسعى وراء النساء بأى شكل ويكون مصيره القتل ، إنما يقدم العديد من المشاهد التى تكشف كواليس السينما المصرية أثناء تصوير فيلم « نضالى » عن الحرب و « نضالى » هنا بين قوسين فى هذا

المقال كما في الفيلم . إذ لا يعدو الفيلم داخل الفيلم أكثر من عملية دعارة أخرى .

ويستخدم ممدوح الليثي شريط الصوت استخداما فنيا عندما يتحدث صاحب المقهى عن ابنته حيث يتناقض حديثه على شريط الصوت مع ما تراه على شريط الصورة . وكان مصطفى محرم هو أول من استخدم هذه الطريقة في « أغنية على المر » . وعندما يبدأ التحقيق مع شقيق منى على شريط الصوت أثناء نقله إلى النيابة على شريط الصورة ، وتكرر نفس هذه الطريقة عندما تصعد عليات مع المرأة الشاذة إلى شقتها ويسبق الحوار الصور .

ويقود حسين كمال العناصر الفنية المختلفة في الفيلم ببراعة واقتدار ويصل إلى الذروة في عديد من المشاهد مثل مشهد قتل المخرج المصور بالعدسة العريضة والكاميرا المحمولة على اليد ، ومشهد مونولوج عشناوى ماسع الأحذية أمام الجدران المغطاة بالشعارات اللاهبة ومشاهد كواليس السينما المصرية أثناء التصوير في السويس المدمرة .

لقد أثبت حسين كمال أنه مايسترو بحق . فبقدر نجاحه ونجاح ممدوح الليثي في السيناريو بقدر نجاح المصور كمال كريم الذي عبر بألوانه الداكنة عن مدى عمق المأساة ، ومهندس المناظر ماهر عبد النور بديكوراته الواقعية المقنعة والمونتيرة رشيدة عبد السلام التي استطاعت أن تسيطر على خطوط الدراما المتعددة سيطرة كاملة .

ومستوى التمثيل في فيلم « حب تحت المطر » يرقى إلى أعلى المستويات العالمية . ويرجع هذا بالطبع إلى حسين كمال مثلما يرجع إلى الممثلين أنفسهم .

إن فيلم « حب تحت المطر » الذي أنتجه جمال الليثي من أفضل الأفلام المصرية عام ١٩٧٥ من مقدمة الشحري الممتازة ، إلى نهايته الصادقة ، وإشارته إلى البداية الجديدة بعد حرب أكتوبر .

الثورة والارهاب

« الكركك » فيلم مصرى ينتمى إلى السينما السياسية ، وهو ثانى افلام مخرجه الشاب على بدرخان خريج المعهد العالى للسينما ، والذي فاز فيلمه الاول « الحب الذى كان » عام ١٩٧٢ بجائزة جمعية نقاد السينما المصريين لاحسن فيلم روائى مصرى طويل عرض ذلك العام « لأنه يبشر بمولد مخرج قادر على المساهمة فى تطور الفيلم المصرى » .

ولقد اثبت على بدرخان نبوءة النقاد فى فيلمه الثانى الذى عرض عام ١٩٧٥ بعد عامين من البحث الدؤوب عن الموضوع الملائم ، والانتاج الملائم لما يريد أن يعبر عنه . وإذا كانت السينما السياسية فى مصر قد تبلورت فى سنوات النكسة ، وذلك بفضل عدة عوامل أهمها بروز حركة السينمائيين الشباب من خريجى المعهد وغيره ، وخاصة من خلال جماعة السينما الجديدة ، وبرز حركة نوادى السينما ، وخاصة من خلال نادى السينما بالقاهرة ، وبرز حركة النقد السينمائى الملتزم ، وخاصة من خلال جمعية نقاد السينما المصريين ، فإن على بدرخان قد تبلور سياسيا من خلال العمل مع يوسف شاهين وخاصة فى فيلمه « العصفور » الذى شاء أن يكتب عليه « اشترك فى الاخراج : على بدرخان » .

ويأتى « الكركك » فى لحظة تشق فيها السينما السياسية فى مصر طريقها بقوة وتصل إلى درجة عالية من النضج ، وخاصة فى فيلم كمال الشيخ « على من نطلق الرصاص » . ولا شك أن حرب اكتوبر ١٩٧٣ قد لعبت الدور الأهم فى انتزاع المزيد من حرية التعبير بالثمن الغالى الذى دفعه الشعب فى الحرب ، مما أدى إلى المزيد من القوة فى حركة السينما السياسية . إذ لا ننسى أن « زائر الفجر » للراحل ممدوح شكرى شهيد السينما المصرية الجديدة ، و« العصفور » قد منعا فى ظل ١٥ مايو ١٩٧١ .

ولا يفوتنا هنا أن نكرر ما سبق وأن ذكرنا فى دراسات أخرى عن السينما السياسية وهو أن السينما السياسية ليست السينما الثورية ، وأن السينما السياسية لا تنفى أن لكل فيلم بعده السياسى . وكل ما هناك أننا نصف بعض

الافلام بالسينما السياسية عندما تتناول موضوعا سياسيا اثناء اثارته في الواقع .

والموضوع السياسى الذى يتناوله فيلم « الكرنك » هو موضوع الثورة والارهاب ومدى مسئولية جمال عبد الناصر قائد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى مصر عن الارهاب الذى وقع فى سنوات الثورة ، ومدى مسئولية الأفراد الذين قاموا بهذا الارهاب والموضوع مثار فى الواقع المصرى ، وخاصة بعد حرب أكتوبر . يريد البعض من خلاله أن يدين الثورة ، ويريد البعض الآخر الحيلولة دون امتداد سطوة الأجهزة مرة أخرى ولا يطمح نفر ثالث إلى أكثر من تملق الجمهورية الثانية . هناك من يحركه الثأر من الماضى ، وهناك من يتطلع إلى المستقبل . هناك من ترتبط مصالحه بأجهزة سقطت . وأخرى قائمة ، وهناك من ينشد الصالح العام ، وتقدم وتطور البلاد .

والموقف الصحيح هو الموقف الذى يستهدف الحيلولة دون امتداد سطوة الأجهزة مرة أخرى ، ويتطلع إلى المستقبل وينشد الصالح العام . موقف تناول موضوع الثورة والارهاب للمساهمة فى تحويل شعار سيادة القانون إلى حقيقة تنعكس فى الواقع اليومى ، وتطوير القانون ذاته ليعبر عن مصالح الأغلبية من الطبقات الكادحة .. فالقانون ليس مجردا عن الواقع الذى يطبق فيه ، والمشرع ليس فيلسوفا يعيش فى قصر منيف على ربوة عالية .

إن قول زينب دياب فى نهاية فيلم « الكرنك » لنلتفت إلى المستقبل ، وليس هذا وقت حساب الماضى ، ادعاء لامعنى له . فالفيلم يفتح حسابات الماضى ، وليس من الخطأ فتح حسابات الماضى ، ولكن المهم على أى أساس ، وبأى غرض . ذلك هو السؤال ، فما هى اجابة « الكرنك » ؟



نجيب محفوظ هو ضمير مصر المعاصرة فى الأدب . ولقد عبر الكاتب العظيم فى أدبه عن أهم مراحل تطور الرواية المصرية والأدب المصرى عامة . من المرحلة الرومانتيكية فى الروايات الفرعونية الأولى الثلاث ، إلى المرحلة الواقعية من القاهرة الجديدة إلى الثلاثية فى ثمان روايات ، ثم مرحلة « الواقعية

بلا ضفاف ، على حد تعبير جارودى من « أولاد حارتنا » إلى « ميرamar » في ثمان روايات أيضا .

وفي كل مرحلة من هذه المراحل كان نجيب محفوظ يعبر عن أهم القضايا الاجتماعية والفكرية في المجتمع المصرى . قضايا ما بعد الحرب العالمية الثانية ، وقضايا ما بعد ثورة يوليو وقضايا ما بعد الاشتراكية المصرية ، ثم قضايا ما بعد الهزيمة في ٦٧ . ولقد عبر نجيب محفوظ في « ثرثرة فوق النيل » عام ١٩٦٦ عن نبوءة الهزيمة قبل أن تقع ، وأثبت أن الكاتب الحقيقى إنما هو أصدق شاهد على عصره ، وأصدق من يتفد منه إلى المستقبل أيضا ، محذرا ، أو مبشرا .

وللوهلة الأولى قد يتصور البعض أن نجيب محفوظ بعد « ميرamar » قد عاد مرة أخرى إلى الصمت كما حدث بعد الثلاثية . ولكن الواقع أنه صمت عن الرواية ، ولم يصمت عن الكتابة . ففي سنوات النكسة أصدر الكاتب أربع مجموعات من القصص القصيرة على التوالي ، ومع بداية الجمهورية الثانية عام ١٩٧١ عاد إلى الرواية فأصدر « المرايا » عام ١٩٧٢ ، ثم « الحب تحت المطر » عام ١٩٧٣ ، ثم « الكرنك » عام ١٩٧٤ وأصدر بينها مجموعة قصص قصيرة .

وقد أعدت « الحب تحت المطر » للسينما ، ومن قبلها « المرايا » وهما هي « الكرنك » وبذلك تكون كل روايات نجيب محفوظ قد أعدت للسينما ما عدا الروايات الفرعونية و « أولاد حارتنا » . ولا شك أن هذه الروايات قد أثرت السينما المصرية مهما تباينت مستويات الأفلام المعدة عنها فضلا عن الدور الذى قام به نجيب محفوظ كاتباً للسيناريو وخاصة في أفلام صلاح أبوسيف ورئيساً للجنة القراءة ، ثم رئيساً لمجلس الإدارة في المؤسسة المصرية العامة للسينما قبل تصفيتيها .

وبعد « ميرamar » عام ١٩٦٧ ، دخل أدب نجيب محفوظ مرحلة جديدة رابعة هي مزيج من المراحل الثلاث السابقة ، وإلى هذه المرحلة تنتمى رواية « الكرنك » حيث تحولت الرواية إلى نوع من الأدب أقرب إلى (المعالجة السينمائية) التى لم تكن في يوم ما أدبا ، لا في عرف الأدباء ، ولا في عرف

السينمائيين . فالأحداث تتوالى بشكل تقريرى بارد ، والأسلوب فيه من البساطة بقدر ما فيه من الخشونة ويقدر ما فيه من الحكمة . هنا لم نعد نشعر أننا أمام عمل أدبى عظيم كما كان الحال فى المراحل السابقة ، ولكن أمام كاتب يريد أن يدلى بشهادته أكثر مما يريد أن يعبر عنها ، تشغله الحياة أكثر مما يشغله الأبداع الفنى .

ولقد دهش البعض من الدروس التى كتبها نجيب محفوظ فى الأهرام بعد حرب أكتوبر ١٩٧٢ ، واستنكرها البعض وعاب عليها البساطة إلى حد التبسيط والمباشرة إلى حد السذاجة الفجة . ولكن الواقع أن هذه الدروس هى الوجه الآخر لروايات وقصص المرحلة الرابعة . وفى عام ١٩٧٥ كتب نجيب محفوظ مقالا قصيرا فى الأهرام عن ما يسمى « المنابر » قال فيه بوضوح ولأول مرة أنه رجل لا يؤمن إلا بالنظام البرلمانى القائم على تعدد الأحزاب . ويسلط المقال الضوء على الموقف السياسى لمؤرخ الطبقة الوسطى المصرية ، ومفكرها الكبير ، وأفضل من عبر عن عذاباتها ، وحقاراتها وإنجازاتها .



هل صحيح أن رواية « الكرنك » تدین ثورة يوليو ، وقائدها جمال عبد الناصر ؟

الواقع أنها إذا كانت كذلك ، فهى لا تدین الثورة وقائدها أقل من « ثرثرة فوق النيل » . إنها تنقد ، وعمل الكاتب أن ينقد . ونجيب محفوظ هو آخر من يقف فى صف أعداء الثورة ، ليس ثورة يوليو فقط ، ولكن كل ثورة ، وكل حركة تهدف إلى تقدم مصر ، وتطور المجتمع فى مصر .

هل رواية « الكرنك » هى الوجه الآخر من المنشور الذى كتبه توفيق الحكيم وأطلق عليه « عودة الوعى » ؟

كيف ؟ وهل تقارن رواية بمنشور ؟ هل يقارن عمل فنى بثرثرة مستقاة من جلسات القصور والفنادق الكبرى ؟ لو كان توفيق الحكيم قد كتب قصة أو مسرحية لكان الوضع مختلفا تماما . ولكنه كتب مقالا ، وفى المقال لا مجال

للثورة ، ولا مجال لنشر المعلومات المخترعة ، والأحكام الملفقة ، وإن جهد ألف كاتب لا يلغى الثورة ، ولا يدين قائدها . ومهما كانت الأخطاء لا يمكن تجاهل مائة مليون طالبوه بالبقاء يوم الهزيمة ، وشيعوه بالدموع يوم وفاته . إن الوقائع المادية لا تهتز أمام الأفكار المجردة ، والأفراد مهما كان نبوغهم لابد أن ينصتوا إلى صوت الملايين .

وإذا كان أقصى اليمين قد استخدم « الكرنك » مع « عودة الوعي » في محاولة يائسة لإعادة عقارب الساعة إلى الوراء ، فإن أقصى اليسار قد استخدمها أيضا للتعبير عن عفونة « النظام البورجوازي » . ومن البديهي أن أقصى اليمين يلتقى دائما مع أقصى اليسار ، وما هي الصين الماوية تلتقى مع أمريكا الفوردية في شيلي وأنجولا . إن مسئولية نجيب محفوظ عن روايته تظل في الرواية ذاتها .

يقول نجيب محفوظ في روايته « يقولون أننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات وأنه لابد من التضحية بالحرية والقانون ولو إلى حين . ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاما أو يزيد فأن لها أن تستقر على نظام ثابت » .

ذلك لب القضية . وهذا ما سعى إليه جمال عبد الناصر ، وخاصة بعد النكسة ، وما يحققه أنور السادات ، وخاصة بعد حرب أكتوبر . ولقد تناول نجيب محفوظ في رواياته السابقة ، وخاصة في « السكرية » وفي « السمان والخريف » أزمة جيله قبل الثورة وبعدها . ولكنه في « الكرنك » يتناول أزمة جيل الثورة الذي نشأ في ظلها ، ولم يعرف غيرها . ولعل هذا ما يضعف الرواية بقدر ما يصفع كتاب جيل الثورة . إن كاتبنا في النهاية يكتب عن جيل يراقبه ، ولا يعايشه كما عايش الجيل السابق الذي ينتمى إليه ويعرفه جيدا .

ولأن نجيب محفوظ ليس من جيل الثورة يردد الفكرة الشائعة بأن التاريخ « عند أكثريتهم يبدأ بالثورة مخلفا وراءه جاهلية مرذولة غامضة » وربما كان هذا صحيحا لسنوات قليلة في نهاية الخمسينات وبداية الستينات . ولكن بعد صدور « الميثاق » وفي زمن الرواية بالذات كانت كل وسائل الاعلام لا تناقش غير تاريخ مصر منذ ثورة ١٩١٩ . ولأن نجيب محفوظ مؤرخ الطبقة الوسطى المصرية ومفكرها الكبير لا يرى الطبقة الثالثة إلا في الجرسون وماسح الأحذية

ويخيل إليه أن الفقر يهون عليها « من أجل النصر والكرامة والأمل » . وبغض النظر عن تحولهما إلى قوادين فالقضية ليست الفقر في مقابل النصر والكرامة والأمل ، وإنما التخلص من الفقر وتحقيق النصر والكرامة والأمل معا .

وتبدو النتائج أكبر من المقدمات . فعدم الاستقرار على نظام ثابت ليس بدعة في تاريخ مصر ، ولا تاريخ غيرها من الدول ، وهو لا يعنى أبدا أن يتضائل الإنسان حتى يصير في « ثقافة بعوضة » ، ولا أن « يمضى بلا حقوق ولا كرامة ولا حماية » ، ولا أن « ينهك الجبن ، والتفاق ، والخواء » .



للمرة الثانية في رواياته بعد « ميرamar » يلجأ نجيب محفوظ في « الكرنك » إلى سرد القصة من خلال أربع شخصيات رئيسية في أربعة فصول يحمل كل منها اسم هذه الشخصية أو تلك من شخصيات الرواية .

ولكن على حين كانت شخصيات « ميرamar » تمثل وجهات نظر متعارضة في نفس القصة ، فإن شخصيات « الكرنك » لا تتعارض ، وإنما تتكامل ، وهي قرنفة ، واسماعيل الشيخ ، وزينب دياب ، ثم خالد صفوان ، وهي تتكامل رغم أن قرنفة هي الشاهدة ، واسماعيل الشيخ وزينب دياب من الضحايا ، وخالد صفوان هو الجلاد .

إن قرنفة صاحبة مقهى الكرنك هي التي تشهد اختفاء الشاب اسماعيل وزينب وصديقهما حلمى حمادة . المرة الأولى بتهمة الانتماء إلى الإخوان المسلمين ، والمرة الثانية بتهمة الانتماء إلى الشيوعيين ، والمرة الثالثة بتهمة عدم التعاون مع المخابرات بالنسبة لاسماعيل وزينب ، وتهمة الشيوعية بالنسبة لحلمى حمادة . وعلى حين يقتل حلمى في المعتقل ، ينهار اسماعيل ، وتسقط زينب . وهنا تقع الهزيمة في يونيو . ويحاكم خالد صفوان مدير المخابرات ويسجن ، ثم يغادر السجن بعد ثلاث سنوات .

ويستوى ٥ يونيو في التاريخ كما يرى نجيب محفوظ « هزيمة لقوم من العرب ، ونصرا لقوم آخرين منهم » . ويصف حال الشعب بعده بقوله « واحرق الحزن قلوب الشعب البريء » ، ولم يعد له من أمل في الحياة إلا أن يرد الضربة ، ويسترد الأرض ولكن أنصت هنا وهناك إلى قلوب تخفق

بالشماتة والفرح ، . وهكذا لا تكون « الكرنك » رواية عن ثورة يوليو ،
وقائدها ، وإنما هي رواية عن هزيمة يونيو أو بالأحرى خاتمة ثلاثية النكسة
بعد « ميرamar » و « الحب تحت المطر » .

وفي الفصل المعنون اسماعيل الشيخ يعود نجيب محفوظ ليروى قصة
الشاب ، وتجربته مع عصر تمدد الأجهزة قبل النكسة . يقول الكاتب « كانت
التجربة قاسية جدا ، وبسببها كفر بجهاز من أجهزة الدولة هو المخابرات ،
أما إيمانه بالدولة نفسها ، بالثورة ، فلم يتطرق إليه الشك أو الفساد ، وتصور
أنها - المخابرات - تمارس أساليبها في خفاء عن المسؤولين » ويفكر اسماعيل
في النهاية ، أي حوالى عام ١٩٦٩ في الانضمام إلى الفدائيين .

والخلاصة السابقة لتجربة اسماعيل صحيحة إلى أبعد الحدود ، وكذلك
التفكير الذى ينتهى إليه رغم خضوعه للمخابرات فترة ، وقبوله العمل
كمُرشد ، صحيحة دراميا وتاريخيا باعتباره نمطا من أنماط جيل الثورة . ولكن
القول بأن اسماعيل تصور أن ما يدور في المخابرات يمارس في خفاء عن
المسؤولين يعبر عن الأبوية التى يمارسها الكاتب على جيل الثورة في روايته .
فالامر بالنسبة إليه لا يعدو تصورا ، والحقيقة أن تمدد الأجهزة يؤدى بالفعل
إلى ممارسات تتم في خفاء عن المسؤولين . تماما كما أن وصف الشعب بعد ٥
يونيو بالبراءة يعبر عن وجهة نظر الكاتب من موقعه الطبقي .

وبقدر ما يترفق نجيب محفوظ باسماعيل الشيخ بقدر ما يقسو على زينب
دياب ويجعلها تنهار تماما ، وتسقط سقوطا مريعا . وفي الفصل الرابع والآخر
يركز على الجلاء ويتبنى تقييمه لنفسه : براءة في القرية ، وطنية في المدينة ،
ثورة في الظلام ، كرسى يشع قوة غير محدودة ، عين سحرية تعرى الحقائق ،
عضو حي يموت ، جرثومة كامنة تدب فيها الحياة ، وتنتهى الرواية بخالد
صفوان في « الكرنك » يبشر بعصر الحرية والقانون . وجيل جديد يأتى من
الضباب يمثل الحماس والنقاء .

وهذه النهاية تعنى بشكل مباشر أن الحرية والقانون يأتیان من داخل
الضغط والقهر ، وكنتيجة لهما ، وفيها يسلم نجيب محفوظ بأنه لا يستطيع
إلا أن يأمل في الجيل القادم .



يعتبر معدوح الليثى من أهم كتاب السيناريو في السينما المصرية المعاصرة ، وقد سبق أن أعد من روايات محفوظ للسينما « السكرية » و « ثرثرة فوق النيل » ، « ميرامار » و « المرايا » و « الحب تحت المطر » . وكما فعل في « ميرامار » لم يلتزم « معدوح الليثى » في « الكرنك » البناء الروائى الذى يعتمد على سرد القصة أربع مرات ، سواء لعرض وجهات النظر المختلفة . أم لتتكامل هذه القصة في النهاية ، وإنما جعل البناء الدرامى للفيلم يأخذ الشكل الكلاسيكى : البداية والوسط والنهاية على العكس من غالب شعت مثلا في « الظلال في الجانب الآخر » عن رواية « محمود دياب » حيث أعاد سرد القصة من خلال وجهات النظر المتعددة .

يبدأ فيلم « الكرنك » وينتهى بحرب أكتوبر بشكل مفتعل تماما سواء من الناحية الدرامية ، أم من الناحية الفكرية . أنه يريد أن يقول إن غياب القانون يساوى الهزيمة ، وسيادة القانون تساوى الانتصار ، وكأن الأحداث الكبرى في حياة الشعوب تحركها أضرار سحرية ، أو خيوط علوية مثل الخيوط التى تحرك الدمى في مسرح العرائس - وليس هكذا يكون الحديث عن الهزائم ، ولا عن الانتصارات .

وهذا ليس أول فيلم تقحم فيه حرب أكتوبر على الأحداث إقحاما ، مما يهون من شأن هذه الحرب المجيدة ، فقد شاهدنا « الحب تحت المطر » ينتهى بلافتة عن قيام حرب أكتوبر ، و « شبان هذه الأيام » ينتهى بقيام حرب أكتوبر ، كما شاهدنا حرب أكتوبر تتحول إلى سبب العجز الجنسي في ميلودراما ، « حتى آخر العمر » . وهكذا تحولت حرب أكتوبر إلى ديكور جديد للأفلام التجارية تحصل من خلالها على أولوية العرض في دور العرض . أو إلى نهاية سعيدة جديدة بدلا من حفل الزواج في الأفلام القديمة المسكينة . وقد اعتادت السينما المصرية أن تتعلق الثورة بأن تجعل منها النهاية السعيدة ، وما هى تتعلق الجمهورية الثانية بأن تجعل من حرب أكتوبر نهاية سعيدة جديدة . والواقع أن حرب أكتوبر مثل الثورة ، بل مثل حفل الزواج ، ليست نهايات بقدر ما هى بدايات جديدة .

والفيلم لا ينتهى بحرب أكتوبر فقط ، وإنما هو في الواقع ينتهى ثلاث نهايات : نهاية رواية نجيب محفوظ ، ثم نهاية قيام ثورة التصحيح في ١٥ مايو

١٩٧١ ، ثم نهاية حرب أكتوبر . وفي رواية نجيب محفوظ يحاكم مدير المخابرات بعد النكسة ، ويسجن ، وهذا ليس إنصافاً لأحد . وإنما هي الحقيقة كما هي . أما في سيناريو ممدوح الليثي فمدير المخابرات يحاكم بعد ١٥ مايو . ويحدث هذا بشكل ملفق تماماً أيضاً ، ويؤدي إلى خطأ درامي لا مثيل له ، إذ يقع الانفصال بين زينب واسماعيل بعد ذلك ، فكأنهما انتظرا أربعة أعوام حتى يدركا أن حبهما قد ذوى .

وفي رواية نجيب محفوظ لا أثر لاسم عبد الناصر ، أو صورته ، ولا للعلم السوفييتي أو صورة كوسيجين . أما سيناريو ممدوح الليثي فيبدأ بحرب أكتوبر ثم يعود إلى الماضي لنرى صور عبد الناصر وكوسيجين في الشوارع ، والعلم السوفييتي ولافتات تحيا الصداقة العربية السوفيتية لنرى ما الذي كان يحدث في عصر كانت تتعلق فيه هذه الصور والاعلام واللافتات في شوارع القاهرة . وعندما تدخل زينب إلى حجرتها لكتابة أول تقرير لها بعد أن أرغمتها المخابرات على التعاون معها نرى صورة عبد الناصر للمرة الثانية على الحائط ، ثم نراها وهي تكتب التقرير وتتطلع إلى الصورة . وعندما تنتقل أسرتها إلى شقة جديدة نرى صورة عبد الناصر للمرة الثالثة وسط أثاث البيت منعكسة في إحدى المرايات .

وفي حديث أجريته مع ممدوح الليثي وعلى بدرخان ونشر في الجمهورية يوم ١٥ يناير ١٩٧٦ يقول الليثي أن المقصود من صور عبد الناصر وكوسيجين تحديد الفترة الزمنية . وبالنسبة لظهور صورة عبد الناصر في المرة الثانية يقول بدرخان : « لم أكن أريد ظهور صورة عبد الناصر في الفيلم على الإطلاق . ففي هذا المشهد مثلاً نجد الصورة على الحائط أعلى المكتب الذي ستجلس عليه ، وعندما تتطلع إليها يتم خلع الحائط وتوضع الكاميرا مكانه ، ولذلك بدأ الأمر وكأنها تتطلع إليه .. إنه خطأ تكتيكي . والمقصود من صورة عبد الناصر أن زينب على الرغم من كل ما حدث لا تزال متمسكة « بعبد الناصر » ويقول الليثي « نعم » المقصود أن زينب لم ترفع الصورة من على الحائط رغم كل ما حدث لها ، وكذلك في النهاية عندما تأخذها إلى البيت الجديد » .

وأنا أصدق ممدوح الليثي وعلى بدرخان . ولكن الفيلم ذاته لا يقول هذا أو على الأقل يبدو ذا حدين .

ويحذف ممدوح الليثى من الرواية ، ويضيف ما يجعل البناء الدرامى للفيلم قويا متماسكا فيما عدا البداية والنهاية ، أو بالأحرى النهايات الثلاث كما سبق وأن ذكرنا .

إنه يحذف قصة الجرسون مع قرنفة أيام كانت راقصة قبل أن تشتري قهوة الكرنك . ويحذف شقيق زينب السباك ، وأختيها المتزوجتين . ويحذف استسلامها لبائع الفراخ الذى تقدم للزواج منها ، وتحول الجرسون وبائع الأحذية إلى قوادين . وفى مقابل هذه المحذوفات يضيف المزيد من التفاصيل بالنسبة لوالد زينب ووالدتها ، وبالنسبة لحلمى ووالده ، ويصور قتل حلمى الذى لا يرد فى غير جملة واحدة بالرواية . كما يغير من نهاية اسماعيل بنهاية أكثر منطقية من تفكيره فى الانضمام إلى الفدائيين ، وهى ضياعه الكامل اثر التجربة الاليمة التى يمر بها . ويغير من نهاية خالد صفوان ، ويجعل ضحاياه هم أنفسهم محاكميه داخل المعتقل . بدلا من أن نراه يبشر بالمستقبل على قهوة الكرنك .

ولكن السيناريو من ناحية أخرى يهمل المناقشات السياسية للكاتب طه الغرب فى المقهى ، وهى فى الواقع مناقشات نجيب محفوظ على مقهى ريش . ويهمل حياة الطلبة فى كلية الطب التى يدرس بها أبطاله الثلاثة ، ولا يتعمق معاناتهم داخل المعتقل . فنحن لا نكاد نعايشهم فى الزنزانات لأن أغلب المشاهد تدور فى مكتب مدير المخابرات ، وهو فى النهاية مكتب مثل كل المكاتب .

وعلى العكس من فيلم « العصفور » ، حيث نرى مظاهرات ٩ يونيو تطالب بالحرب ، نرى مظاهرات ٩ يونيو فى « الكرنك » تطالب ببقاء عبد الناصر ، وبالحرب . ومرة أخرى ليس هذا إنصافا لأحد ، وإنما الحقيقة كما هى . ولا يقل تعليق الفيلم على هذه المظاهرات سطحية عن تعليق الرواية . ففى الرواية يوصف الشعب بالبراءة ، وفى الفيلم يوصف بالشعب الطيب . وهذه الأوصاف لا تحترم الإرادة الشعبية ، ولا تقدرها .

وكل الملاحظات السابقة على السيناريو هى أيضا مسئولية المخرج على بدرخان .

ويثبت على بدرخان فى هذا الفيلم أنه مخرج موهوب وقدير على الرغم من

صفر سنه وتجاريه . فهو لا يزال في الثلاثين ، وليس وراءه غير فيلم واحد من إخراجة ، وعدة أفلام عمل فيها مساعدا مع والده المرحوم أحمد بدرخان ، ومع أستاذه يوسف شاهين ، كما ذكرنا .

ويهدى على بدرخان في « الكرتك » مشهدين إلى يوسف شاهين الأول مشهد احتفال الطلبة بخروجهم من المعتقل الذي يذكركنا بمشهد مماثل في « الاختيار » ، وخاصة في اللقطة التي تعد فيها قرنفلة الطعام ويجوارها زينب . والثاني مشهد خروج المظاهرات ليلة ٩ يونيو الذي يذكركنا بالمشهد المماثل في « العصفور » مع الاختلاف السابق ذكره في شريط الصوت . غير أن على بدرخان يكاد يتفوق على أستاذه في اختيار الممثلين وإداراتهم ، وخاصة سعاد حسنى في دور زينب ، ونور الشريف في دور اسماعيل ، ومحمد صبحى في دور حلمى ، وكمال الشناوى في دور خالد صفوان ، وفريد شوقى في دور والد زينب ، وخاصة في المشهد الذى يحاول فيه : أن يسرى عن ابنته بعد خروجها كسيرة من المعتقل .

ويعيد على بدرخان اكتشاف كمال الشناوى في دور خالد صفوان ، فهو هنا لا يقوم بالدور الأول المعتاد في السينما التجارية ، ولكنه يقوم بتمثيل شخصية معقدة ، وقد نجح في إبراز التناقضات التى تعانى منها ، و « الجرثومة » التى استيقظت فيها على حد تعبير نجيب محفوظ من عصور البدائية الأولى ، وذلك دون أدنى قدر من المبالغة ، وإنما ببرود عقلى فى موضعه .

ولأول مرة تبدو موهبة محمد صبحى فى السينما على نحو يذكركنا ببدايات كبار الممثلين فى السينما العالمية ، وليس فى السينما المصرية فقط .

أما نور الشريف فيقدم أفضل أدواره منذ دوره الخالد فى « السكرية » وخاصة فى المشاهد الأولى فى المعتقل حيث أدى ببراعة دور المتهم البريء الذى لا يدري عن ماذا يتحدثون . وفى عديد من مشاهد مع سعاد حسنى .

ودور زينب بالنسبة لسعاد حسنى يضاف إلى رصيدها الفنى الكبير الذى لا مثيل له فى كل تاريخ السينما المصرية . فهى تتلون فى الفيلم بين عدة أحوال متباينة تماما ، من البراءة إلى السقوط مرورا بالمعاناة الهائلة بعد

الاغتصاب ، وفي مشهد محاولة الانتحار ، ثم زهايا مع زين العابدين في سيارته تحت سفح الاهرامات .

ولا يقتصر النجاح في اختيار الممثلين واداراتهم على هؤلاء فقط . فقد كان كل منهم في مكانه : شويكار في دور قرنفة ، وعماد حمدي في دور الكاتب طه الغريب ، وفايز حلاوة ، في دور زين العابدين ، وعلى الشريف في دور والد حلمي .

في « الكرنك » يبدع على بدرخان فيلما من اهم الأفلام في السينما المصرية فالى جانب الاداء الواقعي للممثلين ينجح في خلق الجو العام للحارة التي تعيش فيها زينب دون الاعتماد على المشاهد النمطية المكررة . وكذلك في خلق الجو العام للمعتقل رغم أن السيناريو ركز على ما يدور في مكتب خالد صفوان ، ورغم أن التصوير الذي قام به محسن نصر ، والمونتاج الذي قام به سعيد الشيخ ، والموسيقى التي ألفها جمال سلامة ، والديكور الذي صممه ماهر عبد النور ، كعناصر أساسية في التعبير لم تتجاوز الدور الوظيفي إلى الدور التعبيري الذي يثرى الفيلم ، الا في مشاهد قليلة تعد على الاصابع .

ففي مشهد اعتقال الطلبة لأول مرة ينجح محسن نصر في خلق الجو الملائم داخل البيوت ، وفي الحارة . ولكنه في مشهد الاغتصاب مثلا لا يرتفع إلى مستوى الاخرج من الناحية الحرفية البحتة . وفي مشهد محاولة زينب الانتحار ينجح سعيد الشيخ في ضبط تصاعد اللقطات بين وجهها ، وبين ورقة ملقاة تحت السيارات المسرعة في الشارع . ولكنه في مشهد قتل حلمي لا يحقق نفس المستوى من التصاعد بين اللقطات بين الضرب ، وبين المضروب الذي ينزف على الأرض . وهكذا يتراوح مستوى المشاهد بين الاشباع الدرامي ، وبين التهافت رغم قوة المادة .

ويضع على بدرخان « الميثاق » بين الكتب التي يلقيها زوار الفجر على الأرض إلى جانب كتاب شهدي عطية . وهو يؤكد بذلك موقفه في رفض محاولة استخدام الفيلم من قبل القوى الرجعية ، وتركيزه على أدانة تمدد الأجهزة ، ومأساة جيل الثورة في صراعه معها .

ومشهد قتل حلمي ، وهو مشهد غير موجود في الرواية مستوحى في اخراجه من قصة مصرع شهدي عطية داخل المعتقلات اثناء اعتقال الشيوعيين . وقد

نشرت القصة بأكملها عام ١٩٧٥ عندما حصلت أرملته على تعويض ٣٠ ألف جنيه من الحكومة .

وأفضل مشاهد الفيلم التى دلت على اقتدار على بدرخان مشهد اسماعيل وزينب فى الشوارع بعد أن شاهدا حلمى فى اجتماع شيوعى ، وأصبح عليهما الابلاغ عن صديقهما . ثم المشهد الذى تلاه فى منزل صديقهما الطالب وهما لا يجدا ما يقولاه إلى أن تستسلم زينب لحبيبها فى الفراش ويكتشف مرعوبا أن تضحيته كانت فى الهواء ، وأنها قد اغتصبت بالفعل فى المعتقل . أن هذين المشهدين يشحنا المتفرج بالأسى والغضب ، ويدينا البطش والقهر أفضل وأروع من مائة خطبة ، ومائة مشهد دعائى ساذج .

ويلجأ على بدرخان إلى تخفيف حدة الكتابة التى تسود الفيلم فى منتصفه إلى مشهد كوميدى - تراجيدى عندما يأتى أحد الموظفين بمحافضة القاهرة ليخبر والد زينب أن الطلب الذى تقدم به للحصول على شقة جديدة قد ووفق عليه ، وتم العثور على الشقة . فوالد الفتاة بعقله المحدود يتصور أنه مسئول عن اختفاء ابنته ، ويقسم الا يدعه يخرج قبل أن تعود ابنته اليه . ولكن على بدرخان من ناحية أخرى يستسلم إلى المشهيات التجارية فى مشهد مشاجرة فريد شوقى مع على الشريف بائع الفراخ ويبالغ فى تصوير مشاعر الشباب فى مقهى الكرنك على نحو مفتعل . صحيح أن الشاعر نفسه مفتعل . ولكن تصوير الملل لا يعنى الملل ، وتصوير الافتعال لا يعنى الافتعال .

ويستخدم على بدرخان شريط الصوت بنجاح فى عديد من المشاهد ، فالمناقشات السياسية تدور فى مقهى ، والمناقشات حول الأهل والزمالك فى نفس الوقت . والسؤال عن زينب فى مديرية أمن القاهرة يبدأ على شريط الصوت واللقطة تصور المبنى من الخارج . وعندما يهجم زوار الفجر على منزل حلمى للمرة الثالثة يكون فى التليفزيون اعلان شركة مصر للتأمين حصن أمان للملايين ، وأن كانت الصور التليفزيونية ليست صور الاعلان ، وإنما لرجل يتحدث ، وأخيرا يقطع من اغتصاب زينب إلى المقهى والراديو يذيع ياويل عدو الدار من ثورة الاحرار وغيرها من الأغانى الديماغوجية .

نشرة نادى سينما القاهرة ٢٤ / ١ / ١٩٧٦

المطارد

الفتوة أو الكاوبوى المصرى

يتماثل نمط الفتوة الذى ظهر فى السينما المصرية مع فيلم « فتوات الحسينية » اخراج نيازى مصطفى عام ١٩٥٥ مع نمط الكاوبوى فى السينما الأمريكية أو ما يسمى نوع افلام الويسترن ، وذلك من حيث كونه بطل فرد يعتمد على قوته الجسدية ومهارته الشخصية فى استخدام السلاح فى مواجهة المشاكل ، وكما أن هناك كاوبوى شرير مجرم ، وآخر نبيل وطيب القلب ، هناك فتوة يستخدم قوته فى الشر ، وآخر يسعى إلى العدل والخير .

وقد ارتبط نمط الفتوة فى السينما لمصرية ، وكذلك فى الأدب المصرى بالكاتب الكبير نجيب محفوظ ومنذ فيلم نيازى مصطفى إلى فيلم « الشيطان يعظ » اخراج أشرف فهمى عام ١٩٨١ ، مرورا بالفيلم الذى حمل عنوان « الفتوة » والذى أخرجه صلاح أبو سيف عام ١٩٥٧ ويعد من أهم أفلامه ومن كلاسيكيات السينما المصرية وفى هذه الأفلام الثلاثة يبدو الفتوة ، والصراع بين الفتوات من ناحية . وبينهم وبين الآخرين من ناحية أخرى صيغة شعبية للتعبير عن رؤية نجيب محفوظ لعلاقات القوى فى المجتمع والعالم ، كما هو الحال فى أفضل أفلام الويسترن الأمريكية .

وكما أن هناك أفلاما أمريكية لا تعدو استغلالا لاقبال الجمهور على هذا النوع من الأفلام ، هناك أيضا أفلام مصرية ، ومنها فيلم « شهد الملكة » اخراج حسام الدين مصطفى وفيلم « المطارد » اخراج سمير سيف .

فالفيلم يبدأ نفس بداية شهد الملكة (اختبار فتوة جديد للحى) . وكلا الفيلمين يبدأ نفس بداية الشيطان يعظ ، ولكن بداية الشيطان يعظ بها كل قوة الأصل عن الصور . والمسألة ليست تشابه البدايات ، ولا تشابه المعالجة الدرامية فقط ، ولكن ما يجعلنا نرى الشيطان يعظ أصل والفيلمين الجديدين استغلال لنجاح الأصل أن فيلم أشرف فهمى يعبر عن فكرة بينما فيلم حسام

الدين مصطفى وفيلم سمير سيف يرويان نفس الحدوتة دون التعبير عن أفكار .

والمقارنة بين أفلام الفتوات في الثمانينات ، وبين فيلمي نيازي مصطفى وصلاح أبو سيف في الخمسينات تجسد الفرق بين جيل الرواد والأجيال التالية التي يمثلها حسام الدين مصطفى وأشرف فهمي وسمير سيف حيث ينعدم تأثير جيل الرواد بأفلام الويسترن الأمريكية تماما ، بينما يبدو تأثير الأجيال التالية بهذه الأفلام ، وذلك من الناحية الفنية البحتة ، أى من حيث أسلوب الاخراج وادارة الممثلين واستخدام عناصر اللغة السينمائية المختلفة .

ورغم أن كاتب سيناريو الشيطان يعظ هو نفس كاتب سيناريو المطارد وهو أحمد صالح ، إلا أن سيناريو المطارد والذي يحمل أيضا اسم المخرج سمير سيف يعاني من خلل درامى كبير في النهاية حيث ينتهى الفيلم مرتين بكل معنى الكلمة . فالفيلم ينتهى بنجاح الفتوة الطيب في هزيمة الفتوة الشرير ، ليبدأ فيلم آخر في ثلث الساعة الاخير يضطر فيه الفتوة الطيب إلى القتل في محاولة فاشلة وشديدة التعسف من الناحية الدرامية لكى ينتهى الفيلم كما بدأ بالفتوة الطيب مطرودا .

ويبدو التعسف الدرامى والذي يحدث ربما لأول مرة في أفلام سمير سيف ، وهو مخرج مقتدر يعرف أدواته جيدا ، في زواج زوجة الفتوة الطيب من رجل آخر كان يطاردها لأنها تصورت أن زوجها قد مات ، وقتل الفتوة لهذا الرجل . فقد كان من الممكن بسهولة أن تعرف أن زوجها لم يموت ، كما كان من الممكن بسهولة أن يعاقب الفتوة الزوج الجديد دون أن يضطر إلى قتله .

والاكتشاف الجديد لفيلم المطارد هو مدير التصوير محسن أحمد الذى يثبت في كل فيلم جديد موهبته وتطوره الفنى ، وهو أمر كان يشى به فيلمه الأول الذى تخرج به من معهد السينما .

القطعة من فيلم - الجوع - إخراج علي مديوني



الجوع

أعظم فيلم مصرى منذ « الأرض »

وأخيرا فيلم عظيم ، وما أقل الأفلام العظيمة في مصر بل وفي العالم كله . هذا فيلم جدير بأن يراه كل مصرى بل وكل انسان يعيش على هذه الأرض . انه عمل يستطيع بسهولة أن يتنافس في مسابقات أكبر المهرجانات السينمائية الدولية ، ولو كنا نعرف كيف نعبر بالسينما المصرية . المتوسط إلى أوروبا ، بل والاطلنطى إلى أمريكا ، لكان لهذا الفيلم شأن آخر في الاستعداد لعرضه الأول في مصر ، وعرضه الأول في العالم .

أن فيلم « الجوع » ، أحدث افلام المخرج على بدرخان هو علامة نضج مخرجه ، ونضج حركة السينما المصرية الجديدة التى يعد من أبرز اعلامها ، وعلامة من علامات السينما المصرية التى يؤرخ بها ، وتعيش طويلا ضمن كلاسيكيات الابداع الفنى . ولا مبالغة إذا قلنا انه أعظم فيلم واقعى منذ أرض يوسف شاهين الخالدة عام ١٩٧٠ ، أن لم يكن أعظم فيلم مصرى على الإطلاق منذ ذلك الفيلم الذى عبر عن تمسك الانسان المصرى بأرضه في مواجهة عدو يؤسس وجوده على سرقة الأرض .

ولكن اللقطة الأخيرة في « الأرض » هى تأكيد على التمسك بالأرض والموت في سبيلها ، أما اللقطة الأخيرة في « الجوع » فهى دعوة للحياة في سبيل الأرض ، والدفاع عنها بالقوة ، وهى تعبير سينمائى فذ عن شعار المقاومة في الأرض المحتلة « سنقاتل ما دامت في شوارعنا حجارة » . فالشعب في نهاية « الجوع » الذى تدور أحداثه في القاهرة منذ مائة عام يعد أسلحته من الأشجار لأن هذه الأسلحة ليست غير عصي من الاخشاب ، وهذه العصي هى معادل الاحجار الملقاة في شوارع الضفة الغربية وغزة والجليل وصفد والجولان .

لقد استطاع على بدرخان بوحى من رواية نجيب محفوظ « الحرافيش » أن

يصل إلى ذروة التعبير عن عالم الفتوات ، كما عبر عنه الكاتب الكبير كوسيلة للتعبير عن علاقات القوى في المجتمع الانساني ، وبين المجتمعات المختلفة المتفاوتة في القوة ولا يمكن مقارنة « الجوع » الا بفيلم صلاح أبو سيف « الفتوة » الذي كتبه نجيب محفوظ أيضا .

وإذا كان « الفتوة » يعبر عن آلية السوق في المجتمع الرأسمالي ، ويكشف عنها ، ويؤكد على استمرارها دون الكشف عن نقاط الضعف فيها ، والتي يمكن من خلالها التغيير ، حيث تتطابق نهاية الفيلم مع بدايته وكأن تلك الآلية قدر لا فكاك منه ، فإن « الجوع » يكشف عن هذه الآلية أيضا ، ويوعى جمهوره بها ، ولكنه يكشف أيضا عن نقاط ضعفها ، وكيفية تغييرها ويؤكد أن لا تقولوا هذا شيء طبيعي حتى لا يستعصى على التغيير .

أن « الجوع » فيلم مصري نادر في احترامه وثقته في قدرة الشعب على التغيير ، وفي تفاؤله بانتصار الشعب على اعداءه حتى لو لم يكن يملك غير العصي الخشبية يقاوم بها من أجل انتزاع المستقبل الأفضل انتزاعا . والفرق بين فتوة أبو سيف وأرض شاهين وجوع بدرخان هو الفرق بين جيل الأربعينيات الذي يشعر أنه قام بواجبه ويحكم مستريح الضمير ، وجيل الستينات الذي لا يحكم ويشعر أنه حرم من القيام بواجبه كاملا ، وكان عليه أن ينفذ الأوامر فقط ، ويكون ضحية الهزيمة في ١٩٦٧ وضحية النصر في ١٩٧٣ .

« الجوع » ليس فيلم عن القاهرة منذ مائة عام فقط ، ولكنه عن القاهرة اليوم أيضا ، وعن مصر كلها ، بل والعالم الذي يعاصره مبدعه الفنان بدرخان أنه لا يكشف فقط عن آلية المجتمع الرأسمالي التي تقوم على قسمة المجتمع إلى فئة قليلة تكاد تموت من التخمّة ، وفئة كبيرة تكاد تموت من الجوع ، ولكنه يكشف أيضا عن الجوع باعتباره المحرك الأول لتاريخ البشرية . فكل الأفكار والنظريات والنظم الاقتصادية هي أساسا لمواجهة الجوع ، وكما كان الجوع هو دافع الانسان لصنع الحضارة كان أيضا هو دافع الانسان لقتل الانسان . وقد انتقل التناقض في العالم المعاصر في العقود الأخيرة من تناقض بين الشرق والغرب إلى تناقض بين الشمال والجنوب ، الشمال الصناعي المترف ، والجنوب الزراعي المتعب ، أي بين الفقراء والأغنياء .

أتنا امام دراما شكسبيرية ، وبطل تراجيدى بكل معنى الكلمة . رجل فقير نبيل يتحول تحولا كاملا من الخير إلى الشر تحت ضغط آلية المجتمع الطبقي الرأسمالى التى لم يدركها ، وراح ضحية عدم وعيه بها . أنه فرج (محمود عبد العزيز) سائق الكارو وحفيد فتوة الحارة القديم فضل الجبالى الذى يرفض الفتونة لأنها تحولت إلى قهر ويلطجه بدلا من أن تكون حماية وأمن كما كانت فى عهد جده الذى يذكره الجميع بالخير . ولكن ، وبدافع من ثورته لأهانة أمه الأرملة الفقيرة ، يدخل معركة عنيفة مع فتوات الحارة الاندال وينتصر عليهم ، فيصبح الفتوة .

وبقدر فرحة عامة الشعب الذين يتصورون جوعا بانحيازه الكامل اليهم ، ووقوفه مع المستأجر المتأخر فى السداد ضد المالك ، وقراره فرض الاتاة - الضرائب - على التجار والاغنياء فقط ، وتوزيعها على الفقراء ، بقدر غضب التجار عليه ، وخشيتهم أن يصبح عهده مثل عهد جده الذى لا يعدو فى نظرهم عهد « توزيع الفقر على الجميع » .

ويحلل السيناريو الذى كتبه على بدرخان مع مصطفى محرم وطارق الميرغنى بوحى من رواية نجيب محفوظ الكبرى « الحرافيش » كيفية مواجهة البطل الشعبى الذى ينشد العدل للقوى المعادية داخل المجتمع ، وكيف تتآمر عليه بالتعاون مع القوى الخارجية التى تشترك معها فى نفس المصالح ، بحيث تبدو أحداث الفيلم التى تدور فى القاهرة منذ مائة عام تعبيرا عن آلية الثورة والثورة المضادة فى أغلب دول العالم المعروفة اليم باسم دول العالم الثالث .

وبينما يقوم جابر (عبد العزيز مخيون) وهو أخ غير شقيق لفرج بمساندته وتشجيعه على سياسته ، ومعه زبيدة (سعاد حسنى) بائعة البطاطا التى اعتدى عليها أحد الفتوات الذى قتلهم فرج وتزوجها جابر وهى حامل لينقذها من الفضيحة ، تلح زينب (سناء يونس) زوجة فرج عليه لكى يخرجها من حياة الفقر فى الطابق الأرضى الذى يعيشان فيه ، ويتقف معها والدته . ولكن فرج يصمد فى مواجهة جميع الضغوط .

ويمتزج الخاص والعام فى فيلم « الجوع » على نحو ذرامى متكامل ، كما يتداخل الأرث العام والخاص داخل البطل ، فهو لا يحمل فقط أرث جده السياسى الفاضل ولكنه يحمل أيضا أرث والدته الغازية الداعرة ، والذى

يشكل بالنسبة اليه نقطة ضعفه العظمى ، والتي تبدو في ثورته الهائلة عندما تخبره انها تنوى الزواج مرة اخرى من أحد التجار الذى يريد بذلك التقرب اليه ، واندفاعه نحو هذا التاجر وضربه بعنف وطرده من الحارة كلها .

ويدرك التاجر أن قوة فرج في محافظته على وضعه الطبقي كسائق كاروه فيقررون تغيير هذا الوضع بدفعه إلى الزواج من ابنة احدهم (يسرا) التى كان يكتفى بتبادل نظرات الاعجاب معها منذ زمن ، وبالفعل يتزوجها وينتقل إلى الحياة معها في قصر والدها ، وتكلفه ملك بإدارة أعمالها ، فيتحول بالتدريج إلى تاجر بدوره .

وكما تدفع زينب من حياتها ثمن ضغطها على زوجها لتغيير وضعه الطبقي ، تدفع ملك أيضا ثمن ضغطها عليه ليتحول إلى تاجر ثرى ، إذ يصادق فرج فتاة البوطة العاهرة فله (حنان سليمان) . ولكن زينب تحتمل هجران زوجها بينما تصادق ملك أقرب رجاله اليه . وردود افعال الشخصيات في فيلم « الجوع » من الناحية الدرامية نموذج لردود الافعال المدروسة بدقة ، والمرتبطة بالواقع المادى لكل شخصية .

ويتحرك الفيلم بين عالمين على شتى المستويات ويؤكد على الطلاق البائن بين عالم الفقراء وعالم الأغنياء ، وهذا الطلاق لا يبدو في الفرق بين المساكن ، أو بين ردود الافعال فقط ، وإنما يبدو أيضا في الفرق بين الاحتفال بزفاف الأخ الأصغر لفرج والأخت الصغرى لملك .

وعندما يقحول فرج إلى فتوة مثل الفتوات الذين وقف ضدهم طوال حياته ، ويعلن في الحارة أن لا تجمهر ولا مغادرة للبيوت بعد المغرب وأنه « لن يرحم » ، يحاول جابر احياء الأمل في نفوس الفقراء بأن يقوم بتمثيل دور شبح جده الجبالى الذى يأخذ من الأغنياء ويعطى الفقراء ، ولكن فرج يكتشف ما يفعله أخيه ، فيقبض عليه ، ويعذبه ، ويقرر طرده من الحارة هو وزوجته زبيدة وابنها .

وتستغل زبيده حب الناس لزوجها جابر ، فتدفعهم للثورة على فرج ، فيقتلوه رجما بالحجارة ، وهنا تبدو أهمية فيلم « الجوع » عن غيره من الأفلام التي تناولت نفس الموضوع ، فالفيلم يحطم اسطورة السياسي الفاضل على طريقة روبين هود المثالية ، كما يحطم اسطورة البطل الشعبى الفرد الذى يحقق العدالة لكل الناس .

كان من الممكن ان يكتفى على بدرخان وصناع فيلم « الجوع » برجم الطاغية ، ولكن الفيلم يستمر بمحاولة الشعب تنصيب جابر ليصبح الفتوة الجديد ، ورفض جابر ، ودعوة الشعب ليعمل ، ويتسلح ليدافع الجميع عن مصلحة الجميع ضد اعداءهم فى الداخل والخارج ، ولذلك ينتهى الفيلم بكل الناس وهم يعدون اسلحتهم المتواضعة .

وربما لا يؤخذ على سيناريو فيلم « الجوع » غير عدم توضيح شخصية حلیمه (ثريا حلمى) وعلاقتها مع شخصيات الفيلم المختلفة ، ويكاد المتفرج ان يعرف بالاستنتاج أنها والدة جابر (عبد العزيز مخيون) واحدى زوجات والد فرج ، وليس هناك دور « درامى » واضح لهذه الشخصية .

واسلوب على بدرخان فى اخراج « الجوع » اسلوب واقعى ، بالأحداث تدور منذ مائة عام ، ولكن لأنه يستهدف التعبير عن واقع اليوم يجعل شخصياته تنطق بحوار اليوم ولا يركز على تاريخية الملابس أو الديكورات . ولأنه يتوجه إلى عقل المتفرج أكثر مما يتوجه إلى عواطفه ، لا تستغرق مشاهد المعارك بين الفتوات الالخطات قليلة ، ولا تنهمر سيول الدم كما فى افلام الفتوات الأخرى . وكذلك تمر سريعاً مشاهد البوطة ، ومشاهد الجنس ، فالهدف هو التعبير عن الواقع دون إثارة الانفعالات الحادة .

حتى مشهد رجم الطاغية رغم طوله النسبى لا يهدف إلى افراغ شحنة المتفرج ضده ، لأن موته لا يعنى أن كل شيء سيكون على ما يرام ، ولأننا نتابع تحوله من الخير إلى الشر بعقولنا ، ونرى كيف أن آلية المجتمع الرأسمالى تجعل منه ضحية بدور ، ولذلك لا ينتهى الفيلم بموته ، وإنما يستمر لنرى الشعب يستعد لملاقاة اعداءه .

ويكور فيلم « الجوع » الذى صممه فنان الديكور صلاح مرعى يقوم بدور

أساسي في صياغة أسلوب اخراج الفيلم . فديكور الحارة التي تدور فيها أغلب الأحداث لا يلفت نظر المتفرج إلى التاريخ ، ولا يحيله إلى الماضي ، بالمبالغة في الزخرفة ، أو التفاصيل التي تبعدنا عن واقع اليوم . ويساهم الديكور بقوة في التعبير عن الطلاق البائن بين عالم الفقراء الذين يعيشون تحت الأرض ، وعالم الأغنياء فوق الأرض .

والعلاقة بين الديكور وبين الأماكن الحقيقية في الفيلم علاقة نموذجية حيث تبدو امتدادا للديكور دون افتعال ، وكذلك العلاقة بين المشاهد الداخلية والمشاهد الخارجية ، ويبرز هنا الدور الهام للمونتير الفنان عادل منير الذي قام بمونتاج الفيلم ، والدور الرئيسي لمدير التصوير محمود عبد السميع ، وإن كانت مشاهد النهار أفضل من مشاهد الليل وهي كثيرة .

فأحداث الفيلم تدور منذ مائة عام ، أي قبل اختراع الكهرباء ، ومع ذلك فقد كانت الاضاءة الكهربائية واضحة ، وخاصة في مشاهد البوظة ومشهد هجرة الفقراء من الحارة أثناء المجاعة . وأمام عمل فني كبير مثل فيلم « الجوع » علينا أن نأخذ على المخرج ومدير التصوير معا عدم التفكير في حلول درامية لاضاءة الغاز ، والاكتفاء من مشاهد الليل رغم عدم التوصل إلى مثل هذه الحلول .

ورغم الفارق الكبير بين ديكور منازل الفقراء تحت الأرض ، والأماكن التي صورت فيها منازل الأثرياء وهي قصور حقيقية تحولت إلى متاحف ومراسم في القاهرة القديمة ، إلا أنه لم يكن هناك فرق في الاضاءة ، أو بالأحرى تعبير ضوئي يساهم في إبراز المعانى التي يبرزها الديكور ، وأماكن التصوير المذكورة .

ولعل الاكتشاف الكبير لفيلم « الجوع » هو مؤلف الموسيقى جورج كازاريان ، والذي أبدع موسيقى مستوحاه من آلات ونغمات القرن التاسع عشر ، وقام المخرج باستخدامها دراميا بنجاح ، واستطاع أن يميز بها فيلمه وسط طوفان الموسيقى المنهمر في أغلب الأفلام المصرية . لقد عرف على بدرخان ابن يكون الصمت مؤثرا ، وبالتالي عرف ابن تكون الموسيقى درامية . ويبدو نضج على بدرخان واضحا في توزيع الأدوار على الممثلين والممثلات

من أكبر الأدوار إلى أصغرها وإدارته لهم بحيث يصبح الأداء واللقاء عنصرين جوهريين في إبداع الأسلوب الواقعي الذي يتوجه إلى العقل ، ويدعو المتفرجين إلى التفكير فيما يرونه على الشاشة . لقد ضبط أداء والقاء كل ممثل بحيث لا تقلت منه الانفعالات وتفسد الأسلوب الذي اتبعه ، وربما أفلتت فقط سناء يونس في دور زينب الثانوى .

لقد كان محمود عبد العزيز بعد دوره في فيلم « العار » اخراج على عبد الخالق في طريق التحول إلى التمثيل النمطى تحت تأثير النجاح الكبير لدوره في ذلك الفيلم ، ولكن ما هو في « الجوع » ممثل فنان يتحول في دوره من النقيض إلى النقيض ببساطة وعمق لا يقدر عليها الا ممثل موهوب ومن طراز رفيع . وفي دور زبيده تضيف سعاد حسنى دورا جديدا مدهشا إلى جانب أدوارها التى لا تنسى . إذ أضفت عليه قوتها التعبيرية ، وجسدت بأقل الوسائل العذاب الداخلى المروع لفتاة فقيرة ولكن ذات كبرياء عظيمة يغرر بها فتطلب الزواج يأسا من وجود الحب ، ثم تجد نفسها في أعماق الحب الذى يأتى من خلال المعاناة والألم الشديد .

سعاد حسنى في « الجوع » تعبر عن المرأة المقهورة التى يصنع منها القهر بطلة شجاعة تدعو الناس إلى الثورة ، وتنقذ زوجها من الطاغية ، وتشترك مع الجميع في صنع الأسلحة في النهاية .

ويعيد على بدرخان في « الجوع » اكتشاف ممثل قديم - جديد هو عبد العزيز مخيون الذى قام بدور جابر الأخ المسالم الضعيف البنية لفرج العملاق القوى . ومخيون في أداء دوره من أكثر الممثلين إدراكا لما يستهدفه المخرج من أسلوب اخراج الفيلم ، لذلك كان بسيطا وهادئا في أشد لحظات الغضب والقلق ، ومقنعا إلى أبعد الحدود ، رقيقا إلى درجة التحليق الصوفى ، وخاصة في مشهد وداع زبيدة في الطريق إلى قارب على النيل ، وكيف يجد نفسه مشدودا إليها ، فيعلن لها حبه لأول مرة ويعود بها إلى البيت .

هذه هي السينما الجديدة في مصر ، هذه هي السينما التى تتفاعل مع الواقع ، والتى تستطيع مصر أن تفاخر بها وسط سينما العالم .

الجمهورية ٢٣ / ٩ / ١٩٨٦ - ٢٠ / ٩ / ١٩٨٦ - ٧ / ١٠ / ١٩٨٦

وصمة عار

الواقع ، وما بعده



لقطة من فيلم - وصمة عار - إخراج اشرف فهمى

يعتبر فيلم « وصمة عار » اخراج اشرف فهمى من احسن افلامه ، ومن احسن الافلام المصرية الجديدة التى انتجت عام ١٩٨٦ . انه عمل فنى متكامل توفرت له كل عناصر النجاح من القصة الادبية إلى المونتاج والماكياج .

والفيلم مأخوذ عن رواية « الطريق » لأستاذ الرواية العربية نجيب محفوظ . والتي سبق أن أخرجها حسام الدين مصطفى عام ١٩٦٢ . وقد يتساءل بعض المشاهدين ولماذا فيلم آخر عن نفس الرواية ، والاجابة هي في الفيلم ذاته . فالرواية مثل كل رواية أو مسرحية يمكن أن ينتج عنها أكثر من فيلم ، وأن يعبر كل فيلم عن وجهة نظر مختلفة ، وقيمة كل فيلم في النهاية ، تتوقف على وجهة النظر التي يعبر عنها صانعه .

وقد حاول أشرف فهمي ونجح إلى أبعد الحدود في التعبير عن رؤيته الخاصة لرواية نجيب محفوظ . فهي عنده ليست مجرد حدودة ميلودرامية عن رجل يكتشف فجأة أن والده على قيد الحياة ، فيقرر البحث عنه ، ويعيش بين امرأة يحب جسدها ، وأخرى يحب روحها ، وينتهي به الأمر إلى القتل والموت ، وانما هي رحلة البحث عن الأب تعبيرا عن الأصل والجذور ومعنى الوجود ، وتمزق الانسان بين ثنائيات الروح والجسد والعقل والعاطفة والفكر والحس والآثم والبراءة .

ومن خلال سيناريو شائق ومحكم وجميل كتبه مصطفى محرم كما لم يكتب منذ سنوات طويلة ، عبر الفيلم عن هذه الرؤية للرواية الكلاسيكية لكاتبنا الكبير ، فأضاف شخصية فرج الشرير العايب الذي يستغل ضعف البطل كما يفعل ياجو تجاه عطيل ، إذ يدفعه إلى قتل رجل عجوز بالتعاون مع زوجته الصغيرة التي تسعى لميراثه ، ثم يقتل الزوجة ، ويرتب الجريمة بحيث يدان فيها البطل ، فيدفع ثمن جريمة لم يرتكبها ، وينجو من الجريمة التي ارتكبها بالفعل .

ومن اعدام البريء « صراع في الوادي » لم تشهد الأفلام المصرية فيلما يجرؤ في المقابل على التأكيد على وجود الجريمة الكاملة مثل فيلم « وصمة عار » ، ففي هذا الفيلم لا ينجو البطل من العقاب على جريمته ، ولا يعاقب على الجريمة التي لم يرتكبها فقط ، وإنما ينجو فرج من جريمة قتل الزوجة أيضا . وكم من الأبرياء يعدمون في هذا العالم ، وكم من الجرائم الكاملة ترتكب كل يوم . هذه هي حقيقة الدنيا ، وحقيقة الانسان بعد قرون من الحضارة الحديثة ، وقرون من رسالات السماء التي تحاول أن تهدى الانسان .

« وصمة عار ، فيلم محكم ، ولكن في أعماق الفيلم قلق هائل يتسلل إلى روح وعقل المتفرج بهدوء وحكمة . وتكمن براعة أشرف فهمي في التعبير عن هذا القلق الوجودي في إطار السينما الواقعية ، دون تجريد . أن بطل الفيلم في رحلة البحث عن معنى وجوده والمتعائلة في البحث عن أبيه يمارس حياة عادية تماما ، ولكن الأفكار المجردة تتخلق من الدراما الواقعية بأسلوب سينمائي خالص .

أنه يبحث عن فندق متواضع فيقوده اليه مساح أحذية بائس ، ذو قدم واحدة ، والأخرى خشبية ، ويضع لقطات كبيرة للقدم الخشبية تدق الأرض ، ثم القطع إلى لقطة عامة وهو يقود البطل عبر بوابة من بوابات القاهرة القديمة تبدو مثل الكهف أو القبر ، هذه اللقطات تكفي للتعبير السينمائي الخالص عن العالم الذي يدخله بطلنا ، ومن ممرات الفندق ودهاليزه إلى صعود السلالم الحلزونية ، إلى القفز فوق أسطح المنازل في الليل يتأكد العالم الذي يجعل من بطلنا أشبه بأبطال كافكا الضائعين في عوالم غريبة من الوهم والواقع .

ويطول الحديث عن فيلم أشرف فهمي ، الذي تجتمع فيه مجموعة من خير الفنانين والفنانات في تكامل فني يندر في الأفلام المصرية . فإلى جانب سيناريو مصطفى محرم هناك تصوير رمسيس مرزوق الذي ساهم بالضوء واللون في التعبير عن معنى الفيلم ، ومونتاج سعيد الشيخ الدقيق ، وموسيقى عمر خيرت المعبرة ، والتي استخدمها المخرج في موضعها تماما ، وفريق التمثيل الذي اختاره بعناية فائقة بالنسبة لكل دور مهما كان طويلا أم قصيرا فكان كل ممثل في دوره تماما وكأنه كتب خصيصا من أجله نور الشريف في دور البطل ، وشهيرة في دور الزوجة الصغيرة ، ويوسف شعبان في دور فرج . ويسرا في دور الهام ، والأستاذ المعلم محمد توفيق في دور الزوج العجوز ، وأحمد غانم في دور خادم الفندق ولعل دورى شهيرة ويوسف شعبان هما أفضل ما قدماه من أدوار في السينما حتى اليوم .

الفصل الخامس

قصص نجيب محفوظ في السينما

بعد خمس سنوات من ظهور أول رواية لنجيب محفوظ في السينما وهي رواية « بديع ونهاية » عام ١٩٦٠ ، بدأ الانتباه إلى قصصه القصيرة أيضا ، وذلك في فيلمين من الأفلام المكونة من ثلاث قصص قصيرة . الأول « ٣ قصص » حيث أخرج إبراهيم الصحن « دنيا الله » وكانت عنوان أول مجموعات الكاتب عام ١٩٦٢ ، والثاني « صور ممنوعة » حيث أخرج مذكور ثابت « صوره » من مجموعة « خمارة القط الأسود » التي صدرت عام ١٩٦٩ .

وقد أعيد إخراج القصتين في فيلمين روائيين وهما « المذنبون » إخراج سعيد مرزوق عام ١٩٧٦ عن قصة « صورة » ، و « دنيا الله » إخراج حسن الامام عام ١٩٨٥ عن « دنيا الله » . أما القصص القصيرة الأخرى التى أخرجت فى أفلام روائية إلى جانب هذه الأفلام الأربعة فهى :

- الشريدة إخراج أشرف فهمى عام ١٩٨٠ من مجموعة « همس الجنون » ١٩٢٨ .

- اهل القمة إخراج على بدرخان عام ١٩٨١ من مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » ١٩٧٩ .

- الشيطان يعظ إخراج أشرف فهمى عام ١٩٨١ من مجموعة « الشيطان يعظ » ١٩٧٩ .

- الحب فوق هضبة الهرم إخراج عاطف الطيب عام ١٩٨٦ من مجموعة بنفس العنوان ١٩٧٩ .

كما أخرج هانى لاشين « ايوب » من مجموعة « الشيطان يعظ » ١٩٧٩ عام ١٩٨٤ وهو فيلم تلفزيونى ، ولكنه الفيلم التلفزيونى الوحيد حتى الآن الذى عرض عرضا عاما فى دور السينما و أول فيلم مصرى يمثله عمر الشريف منذ بدأ التمثيل فى الأفلام الأوربية والأمريكية .

وكما فعل عند إخراج رواياته فى السينما لم يتدخل نجيب محفوظ فى الاعداد السينمائى لقصصه سواء فى المعالجة أو القصة السينمائية أو فى السيناريو . وهذا الموقف من نجيب محفوظ رغم ممارسته لكتابة القصة السينمائية والسيناريو منذ عام ١٩٤٥ ، وعدم توقفه عن كتابة القصة السينمائية بعد بدء اعداد أعماله الأدبية للسينما ، يعنى أنه سينمائى بحق إلى جانب كونه أديبا . إذ يعكس الفهم الصحيح للعلاقة بين السينما والأدب أو أى مصدر آخر لصنع الأفلام .

فهذه العلاقة لا تعنى الزام السينمائى بالمصدر الأصيل لأنه يصنع عملا مختلفا بلغة أخرى .

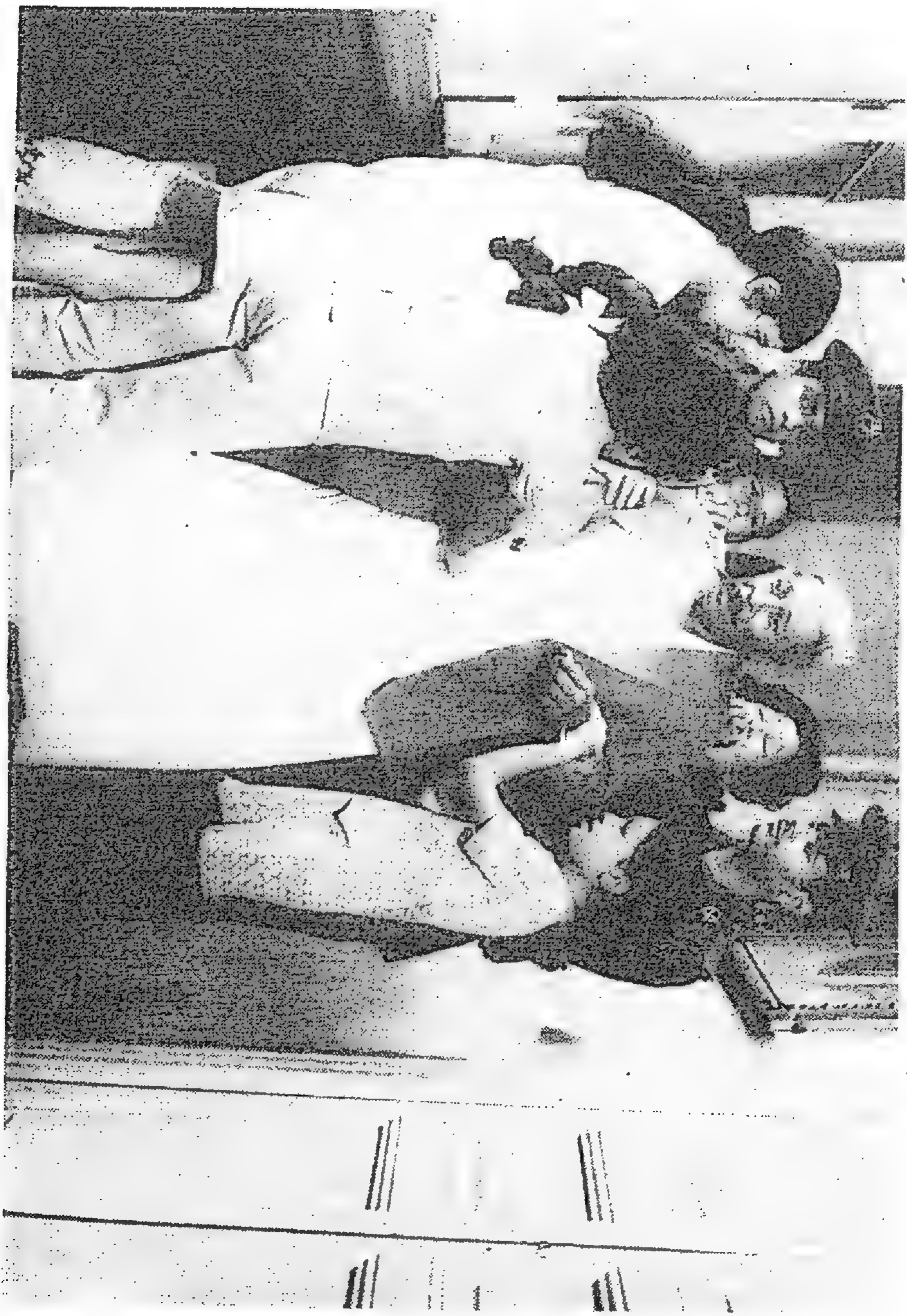
يقول نجيب محفوظ في البحث الوحيد الذى قدمه في ندوة سينمائية عقدت بالاسكندرية عام ١٩٦٤ ، وعنوانه « القصة في الفيلم العربى » :

« للقصة دور هام في الفيلم ، ويذهب البعض إلى أنها حجر الأساس في بنائه وخطر عنصر من عناصره ، غير أن الفيلم عمل جماعى متكامل ، فيحسن بنا الا نبالغ في تقدير قيمة أى من عناصره فوق ما يحتمل العمل الجماعى ، وحسبنا أن نقرر أن القصة امكانية هامة إذا استغلت على خير وجه تحدد بها مستوى الفيلم الفنى والثقافى فى النهاية . هكذا كانت القصة دائما ، وهى لن تتخلى عن مكانتها اللهم الا فى بعض التجارب الطليعية الحديثه ، التى تسير فى طريق الفنون التشكيلية المعاصرة ، وقصص المدرسة الفرنسية المعروفة بأعداد الرواية ، ومسرح العبث ، أى المدارس التى تطمح إلى فن خالص ، يعتمد فى جوهره على الشكل ، والغاء الموضوع بمعناه التقليدى . وتؤكد هذه الفقرة من بحث الكاتب الكبير فهمه الصحيح للغة السينما بين لغات التعبير ، ومتابعته العميقة لتطور فن السينما .

كانت قصة « صورة » موضوعا لفيلم مذكور ثابت القصصى الاول ضمن ثلاثية « صور ممنوعة » عام ١٩٧٢ ، وقد حاول مذكور ثابت فى هذا الفيلم أن يطبق بعض من أفكاره النظرية حول لغة السينما ، وجاء الفيلم تجريبيا بكل معنى الكلمة . وفى المعالجة الثانية لنفس القصة قدم سعيد مرزوق أحد أهم الأفلام فى تاريخ السينما المصرية . إذ كان أول فيلم يهاجم سياسة الانفتاح بعد حرب أكتوبر . وتحول الفيلم إلى قضية رأى عام شغلت الصحافة بعشرات الآلاف من الكلمات مع نهاية عام ١٩٧٦ وبداية عام ١٩٧٧ ، وخاصة عندما بدأت الرقابة تحذف من الفيلم أثناء عرضه ، وهو أمر لم يحدث من قبل .

وتطورت قضية « المذنبون » الذى يكشف عن سلبيات الانفتاح وانتشار الرشوة والفساد من خلال التحقيق فى جريمة قتل ممثلة وانتقلت إلى المحاكم فى قضية كانت الأولى من نوعها ، وهى قضية محاكمة الرقباء الذين أجازوا الفيلم . وقد انتهت المحكمة إلى ادانتهم ومعاقبتهم مما أدى إلى تشدد الرقباء حتى نهاية السبعينات على الأقل . بل وأسفرت قضية المذنبون عن صدور قرار وزارى يعيد محرمات الرقابة التى صدرت عام ١٩٤٧ أثناء الاحتلال البريطانى .

لقطة من فيلم - اللذين - اخراج سعيد مرزوق



وإذا كان « المذنبون » عن نتائج سياسة الانفتاح في الواقع المصري فإن « أهل القمة » وهو الفيلم الثانى الهام من أفلام قصص نجيب محفوظ في السينما يحل كيف أدى الانفتاح إلى هذه النتائج .

ففى « أهل القمة » توضيح لآلية صنع رجل الأعمال الانفتاحى ، من نشال إلى مليونير ، وما هى الوسائل التى يلجأ إليها ، وكيف يتحايل على القانون . ويعبر الفيلم من ناحية أخرى عن مأساة رجل القانون الذى يقف عاجزا امام تحايلات رجال الانفتاح ونساءه ، وكيف يعانى حتى يحافظ على شرفه المهني والأخلاقي من النشال الذى أصبح مليونيرا . وقد تحول فيلم « أهل القمة » إلى تيار كامل في السينما المصرية الفنية والتجارية طوال النصف الاول من الثمانينات فيما يعرف بأفلام الانفتاح .



وكما كان « أهل القمة » بداية أفلام الانفتاح ، كان « الشيطان يعظ » بداية أفلام الفتوات . وهو العالم الذى استطاع نجيب محفوظ أن يجعل منه اطارا لمعالجة العديد من القضايا الكبرى ، بل لقد جعل من الفتوة نمطا مثل راعى البقر في أمريكا والساموراي في اليابان . صحيح ان أول فيلم من هذا العالم اخرجه نيازى مصطفى عام ١٩٥٤ بعنوان « فتوات الحسينية » عن قصة سينمائية لنجيب محفوظ ، وكانت هذه القصة أول قصة يكتبها عن ذلك العالم ، ولكنها لم تتحول إلى تيار في السينما المصرية الا بعد عرض « الشيطان يعظ » .

ويتناول « الشيطان يعظ » مثل « فتوات الحسنية » قصة الصراع بين عملاقين من الفتوات على زعامة منطقة من المناطق التي كانت تخضع عمليا لحكم الفتوات في القاهرة القديمة في القرن التاسع عشر . وكيف يدفع الشعب ثمن هذا الصراع في النهاية . ويمكن دون مبالغة أن يوحى الفيلم بالصراع بين العملاقين الكبيرين في العالم المعاصر ، ومخزونهما الذرى الكفيل بالقضاء على البشرية .

* * *

وتساهم قصص نجيب محفوظ في صياغة أهم اتجاهات التجديد في السينما المصرية والسينما العربية في النصف الثاني من الثمانينات وهو اتجاه الواقعية الجديدة ، إذ يعتبر فيلم « الحب فوق هضبة الهرم » اخراج عاطف الطيب من أهم أفلام هذا الاتجاه ، وقد عرض في برنامج نصف شهر المخرجين في مهرجان كان عام ١٩٨٥ فكان أول فيلم مصري يعرض في هذا البرنامج .

ويعبر الفيلم كما تعبر القصة التي صدرت في مجموعة بنفس العنوان عام ١٩٧٩ عن مشاكل الشباب المصري في القاهرة في الثمانينات دون إحالة إلى الماضي . فبطل الفيلم يتعلم دون أن يحصل على القدر الكافي من العلم ، ويعمل دون أن يحصل على القدر الكافي من المال ، وعندما يتزوج لا يجد سوى هضبة الهرم ليمارس الحب مع زوجته ، وعندما يتم القبض عليهما بتهمة ارتكاب فعل فاضح في الطريق العام .

المدنيون

كل شيء فاسد : لماذا وماذا بعد ؟

لعل سعيد مرزوق هو أكثر المخرجين السينمائيين الذين ظهرت في الستينيات مقاومة للسينما التجارية السائدة . فهو يحاول في كل فيلم جديد من أفلامه أن يقطع خطوة جديدة على طريق تطوره الخاص ، الأمر الذي يرتبط بالضرورة بتطور الفيلم المصري بصفة عامة .

ومقاومة السينما التجارية السائدة لا تعنى انتاج الأفلام التى لا يقبل عليها جمهور هذه السينما . فلا يزال هذا الجمهور الوحيد للسينما فى مصر ، وفيلما سعيد مرزوق الأخيرين « أريد حلا » ثم « المذنبون » من الأفلام التى حققت أعلى الإيرادات ، ولكن المقصود بالمقاومة هنا عدم الاستسلام للمعادلات التجارية المبتذلة .

لقد بدأ سعيد مرزوق فى « زوجتى والكلب » ، ومن قبله فى العديد من أفلامه القصيرة بمحاولة التعبير عن معان إنسانية عامة من خلال أشكال فنية مركبة تستفيد أكثر ما تستفيد بانجازات « الموجة الجديدة » الفرنسية أو بالأحرى ما اتيح له أن يشاهد من أفلام ذلك التيار فى مصر . وفى فيلمه الطويل الثانى « الخوف » حاول أن يقترب من الواقع المصرى بعد الهزيمة دون أن يعثر على الأسلوب الملائم للتعبير عن رؤية لذلك الواقع . وهنا كانت وقفته الطويلة مع نفسه التى أثمرت « أريد حلا » .

لجأ سعيد مرزوق فى « أريد حلا » إلى الأسلوب الكلاسيكى وأتقنه ، وما أن أثبت وجوده فى السوق حتى عاد مرة أخرى إلى الشكل المركب فى « المذنبون » الذى يعتبر خلاصة لكل تجاربه السابقة فى السينما والتلفزيون .

يأتى « المذنبون » فى إطار ما يسمى بالسينما السياسية فى مصر فى السبعينات ، وهو بلا شك اتجاه ايجابى من حيث تفاعله مع ما يجرى فى المجتمع المصرى أيا كانت درجة هذا التفاعل ، وأيا كانت وجهة النظر التى يعبر عنها أو حتى مع افتقاده لوجهة نظر واضحة وسقوطه فى طرح كل شئ وعكسه . أن مائة فيلم سياسى رجعى أفضل من ألف فيلم ميلودرامى غبى . صحيح أن هذه أيضا أفلام رجعية ، ولكن المائة فيلم سوف تؤدى لوجود عشرة أفلام ضدها ، وسوف تجعل الناس يتناقشون فيما هو اجدى من المناقشة الفارغة أو الصمت الفاجع .

السينما السياسية التى ينتمى اليها « المذنبون » هى السينما التى يقدمها كاتب السيناريو ممدوح الليثى منذ « ميرامار » . وهى سينما تقوم على الحوار

اللاذع ، والنكت الساخرة وتمتص ببراعة مشاعر السخط مثل كل النكت التي اعتاد الشعب المصرى أن يحمى بها نفسه من الانتحار ، أو من الموت غيظا وكمدا .

غير أن ممدوح الليثى في « المذنبون » يبلغ الذروة في هذا المضمار ، ففي أفلامه السابقة لم يكن الأمر يخلو من التحليل . أما هنا فلا يوجد أدنى قدر من التحليل . كل شيء فاسد في هذا المجتمع الذى يقدمه « المذنبون » .. ولكننا لا نعرف لماذا فضلا عن أننا لا نعرف وماذا بعد ؟

وربما يقال أن الإجابة على السؤال الثانى (ليست من مهام الفنان) وبغض النظر عن هذا التصور الأبله لمهام (الفنان) ، فإن الإجابة على السؤال الأول هى صميم الفن وهى عصب البناء الدرامى ولحمته وسداه .

هناك شكل مركب ، نعم . ولكن فى سرد الحدوتة : حدوتة قتل الممثلة العاهرة التى يبدأ بها الفيلم . ثم يعود إليها بين الحين والآخر ليقدّم مجموعة كبيرة من النماذج الفاسدة من خلال التحقيق مع الذين حضروا الحفل الأخير فى بيتها . أن التحقيق مع كل متهم بقتل الممثلة يؤدى إلى براءته من القتل ، ولكن بعد أن يعترف بجريمة أخرى ارتكبها ضد كل المجتمع .

وهناك براعة فى الإخراج ، نعم . ولكن فى سرد هذه الحدوتة . وفى كيفية كسر الرقابة التى كان من الممكن أن تحدث نتيجة تكرار فكرة واحدة طوال الفيلم . ولكن لا براعة السرد ولا براعة إخراج هذا السرد يمكن أن يعوض افتقاد الفيلم إلى تحليل الفساد الاجتماعى الذى يعبر عنه . أن من المهم جدا (فضح) هذه النماذج التى يقدمها الفيلم ، ويدينها بقوة وشجاعة ، ولكن من المهم أيضا أن نعرف أسباب هذا الفساد وكيف نواجهه .

وبالتحليل الاجتماعى الصحيح ، وبهذا التحليل فقط تتحول السينما السياسية من أداة لامتناس مشاعر السخط ، إلى أداة للوعى ، ويصبح للبراعة الفنية محتوى كبير .

الشريدة

بيان للعودة إلى عصر الحريم

في الوقت الذي أجاز فيه بعد كفاح طويل قانون الأحوال الشخصية الجديد في مصر ، والذي يرد للمرأة بعض كرامتها التي كفلها لها القرآن الكريم ، يأتي فيلم « الشريدة » ليعود بالمرأة إلى عصر الحريم .

« الشريدة » فيلم مأخوذ عن قصة للكاتب الكبير نجيب محفوظ من مجموعته القصصية الأولى « همس الجنون » التي صدرت عام ١٩٤٣ ، ولكن العلاقة بين الفيلم والقصة التي يقال في العناوين انه مأخوذ عنها علاقة واهية تماما . فالقصة عن امرأة ثرية مثقفة تتزوج من رجل جاهل بليد الاحساس يخونها ، وتصل وقاحتها إلى درجة يأتي لها بامرأة من الشارع إلى بيتها ، فتتركه وتفضل الحرية والعذاب .

أما الفيلم فعن فتاة فقيرة توافق على الزواج من رجل جاهل ولكنه مقاول ثرى ، حتى تتمكن من اتمام تعليمها . وما أن تتخرج الفتاة ، وتصبح محامية ، حتى يفرق بينهما المستوى الثقافي وتصبح حياتهما مستحيلة تماما . أما الزوج فيرتبط بامرأة تعطيه ما يريده كرجل ، وأما الزوجة ، فتدرك ، ولكن بعد فوات الأوان انها كانت مجرمة في حق الرجل الذي اتاح لها فرصة اتمام تعليمها ، إذ ما أن تدرك ذلك حتى يموت الرجل من جراء مرض كان يعاني منه .

والعلاقة الواهية بين قصة نجيب محفوظ وبين الفيلم ليست المشكلة ولكن المشكلة في هذا الفيلم هي المضمون الذي يعبر عنه ، وهو مضمون يختلف عن قصة نجيب محفوظ التي كتبها في الثلاثينات ، وتدور أحداثها في العشرينات ، ويتخلف حتى عن القانون الذي أقره الأزهر عام ١٩٧٩ .

فيلم الشريدة مانفستو في الدفاع عن نمط المليونير العصامي الجاهل الذي عاد للبروز مرة أخرى في مصر السبعينات ، كما انه من ناحية أخرى مانفستو في الهجوم على المرأة المثقفة التي تتصور أن العلم يغير من وضعها ، ويجعلها ترى في نفسها أكثر من أنثى . انها في نظر صانعي هذا الفيلم مجرمة في حق زوجها ، بل انها التي قتلتها . وما المرض الا تكأة درامية .

فالفيلم يوضح مغزاه من خلال قصة امرأة متهمة بقتل زوجها تتصدى بطلتنا للدفاع عنها باعتبار أن حالة المتهمه مماثلة لحالتها . فهي فتاة فقيرة تزوجها رجل غنى لا تحبه ، وانتهى بها الأمر إلى قتله . وفي نفس الوقت الذى تكتشف فيه المحامية أن المتهمه كانت تخون زوجها ، وأنها ليست بريئة كما كانت تتصور ، تكتشف كم كانت مخطئة في حق زوجها بدورها .

ومعنى هذا بوضوح أن بطلتنا هي أيضا قاتلة . ويوضح الحوار هذا المغزى . أن زميلة البطلة التى تعمل معها في المكتب تقول لها أنها مخطئة في حق زوجها . والبطلة نفسها وزوجها على فراش الموت تقول له : انظر لقد ارتديت الملابس التى تريدها . وجعلت شعري كما تحب . فما هى تلك الملابس ، وما هو شكل ذلك الشعر ؟ أنها ملابس وتسريحة المرأة الأخرى التى لجأ إليها زوجها ، وهى عامرة تفتح بيتها للدعارة .

والوضوح التجارى هو السمة المميزة لسيناريو الفيلم . وينتج عن شرح كل شيء مرة واثنين وثلاثا على أساس غياب الجمهور المطلق . أو في احسن الأحوال على أساس أن الجمهور يشمل أيضا الأغنياء ، وأن كل فيلم يسعى إلى أن يشاهده كل الجمهور وهو الحلم المستحيل الذى يحلم به تاجر السينما ، ولا يمكن أن يحققه فنان السينما . بل أن جوهر الحكمة وهو التماثل بين قصة المحامية وقصة المتهمه ، إنما هو للشرح والتوضيح أيضا .

أن كل شيء في هذا الفيلم منذ البداية حتى ربيع الساعة الأخير يمضى على نحو مقبول ، ومصنوع جيدا . سيناريو أحمد صالح وإخراج أشرف فهمى وتمثيل محمود ياسين ونجلاء فتحى التى قامت بدور الزوجة . ولكن فجأة يبرز مغزى الفيلم مع بداية النهاية ، فيقلب كل شيء رأسا على عقب ، حتى استخدام الموسيقى . كان كل شيء يتجه إلى حل مشكلة الزوجين بمحاولة كل منهما الاقتراب من الآخر ، ولكن هذا الحل لم يعد مقبولا أصبح الحل هو الانحياز الكامل لأحد الطرفين .

أهل القمة

السينما المصرية تواجه الواقع

منذ « على من نطلق الرصاص » أخرج كمال الشيخ عام ١٩٧٥ ، « والمذنبون » أخرج سعيد مرزوق عام ١٩٧٦ لم يظهر فيلم مصرى يواجه الواقع ، وتدور أحداثه فى نفس عام انتاجه دون أية إحالة إلى الماضى ، مثل فيلم « أهل القمة » أخرج على بدرخان . لقد أصبح على بدرخان بهذا الفيلم ، وعلى الرغم من صغر سنه ، من كبار المخرجين فى السينما المصرية ، وأثبت أن جيله قادر على العطاء أيضا .

وفيلم « أهل القمة » معد عن قصة قصيرة بنفس العنوان للكاتب الكبير نجيب محفوظ من مجموعة « الحب فوق هضبة الهرم » . وقد كتب مصطفى محرم السيناريو ، فأكد وصوله إلى درجة عالية من النضج الفنى . وتعتبر القصة - وكذلك الفيلم - عن مصر الانفتاح فى النصف الثانى من السبعينات . أو بالأحرى عن الجوانب السلبية لهذا العصر ، وذلك من خلال العلاقة بين ضابط بوليس ولص نشال .

يقول اللص للضابط فى قصة نجيب محفوظ « أنك تطارد اللصوص لحساب الحكومة ، بينما الحكومة أكبر لص فى الدولة » . وعندما يقول له الضابط أنه ترك النشل ليعمل بالتهريب يرد اللص « رجعتا نردد الفاظا لا معنى لها ، أسمها الوحيد « تجارة » ، حتى لو أصررت على الألفاظ الميرى فربما كانت تهريب قبل أشهر لكننا اليوم فى عصر الانفتاح » . ويقول له فى موضع آخر من القصة « اسمع يا حضرة الضابط ما كان تهريبا أصبح بفضل الانفتاح تجارة

لقطة من فيلم - أهل القمة - إخراج علي بدرخان



مشروعة ، . ويقول له في موضع ثالث « كل كشك يكمن وراءه رجل هام يحميه من بعيد » . ويقول الضابط عن اللص بعد أن أصبح تاجرا « هو هو لم يتغير الا مظهره ، كان لصا غير قانوني ، فأصبح لصا قانونيا » .

ونفس هذه الرؤية النقدية الواضحة نجدها في فيلم على بدرخان رغم العديد من الاختلافات بين القصة والفيلم . فهذه الاختلافات التي برع مصطفى محرم في صياغتها فضلا عن كونها ضرورية بحكم الاختلافات بين هذا الشكل الفني وذاك ، أكدت على معانى القصة ، مثل عرض الفيلم لعمليات التهريب ، وتجسيد حقيقة أن وراء كل كشك رجل هام يحميه من بعيد ، وغير ذلك .

يبدأ فيلم « أهل القمة » بمشهد درامى - تسجيلي قبل العناوين للقاهرة ١٩٨٠ ، إعلانات البضائع الاستهلاكية الأجنبية في كل مكان ، ووسطها لافتة شهيرة بتوقيع أحد المقاولين تقول : « سنوات من الرخاء في انتظارنا ، وأعلامها وردة حمراء ، ثم زحام الناس في الشوارع ، وعلى محطات الأوتوبيس ، وداخل أحد الاتوبيسات نشال ينشل محفظة ويجرى فيطارده أحد ضباط البوليس إلى أن يقبض عليه . وهذه المقدمة تضعنا في قلب المدينة التي تدور فيها الأحداث ، كما تضعنا أمام طرفي الصراع في الفيلم : الضابط واللس النشال . فما هو الضابط ينتصر على اللص ويقبض عليه ، ولكن علينا أن ننتظر النهاية لنعرف من الذى ينتصر حقا في هذه المدينة في ذلك الزمان .

محمد فوزى ضابط بوليس شاب يعيش مع زوجته وبنتيه في شقة متواضعة ، وتعيش معهم أخته الأرملة وابنتها سهام التى تعمل موظفة بسيطة في التليفونات . أن زوجته لا ترضى عن الحياة مع أخته ، وتشعر أخته بذلك ، وهو لا يدري ماذا يفعل . أما زعتر النورى فهو نشال محترف قبض عليه محمد فوزى ذات مرة وحكم عليه بالسجن لمدة عامين ، وما هو يخرج ويعاود نشاطه .

وفي يوم ما تسرق محفظة زغلول « بك » رجل الأعمال الشهير ، وعندما يلجأ إلى محمد فوزى ، يطلب هذا من زعتر البحث عن النشال وإعادة المحفظة ، فيجدها زعتر بالفعل ، ويعيدها . وتكون هذه الواقعة سببا في أعجاب زغلول بزعتر ، فيلحقه بالعمل معه . ويكتشف زعتر أن زغلول يعمل بالتهريب ، فينتهز

أحدى الفرص ، ويخدعة ، ويستقل بنفسه ، ويصبح بدوره تاجرا ، بل ويشجع كل النشالين على العمل معه في هذه « التجارة » .

وبينما يرفض محمد فوزى شابا تقدم لخطبة سهام لأنه لا يملك المال اللازم للزواج مثل غالبية شباب مصر في عصر الانفتاح ، ويهاجر الشاب مثل غالبية شباب مصر أيضا في هذا العصر ، يقع زعتر في حب سهام بعد أن غير اسمه وأصبح محمد زغلول ، في الوقت الذى ينتقم فيه زغلول منه ، ويبلغ محمد فوزى عن هذه العلاقة ، ويتقدم هو نفسه للزواج من سهام ، وازاء موافقة الجميع على زواجها من زغلول ، تضطر سهام للهرب ، والزواج من زعتر . ويدرك محمد فوزى أن زغلول لا يختلف عن زعتر ، ويجد نفسه أمام الواقع الذى لا مفر منه .

وأسلوب على بدرخان في اخراج « أهل القمة » أسلوب واقعى بسيط يعتمد على إبراز التفاصيل التى تجسد القصة . وقد ساعده على تحقيق أسلوبه تصوير محسن نصر ومونتاج سعيد الشيخ وديكور ماهر عبد النور وهم من أمهر الفنانين فى السينما المصرية كل فى مجاله . وكذلك التمثيل البارع لنور الشريف فى دور زعتر ، وعزت العلايلى فى دور محمد فوزى ، وسعاد حسنى فى دور سهام ، وعمر الحريري فى دور زغلول . وبقية الممثلين والممثلات الذين قاموا بالأدوار الثانوية .

إننا ندرك طبيعة « السوق » فى ظل الانفتاح عندما يطلب زغلول من زعتر أن يسرق شيكا اعطاه لتاجر آخر ، وعندما يضع زغلول خطط التهرب من الجمارك فى بور سعيد (المنطقة الحرة) . وندرك دور « الرجال المهمين » فى حماية المهربين عندما نرى كيف تتم بسهولة عمليات تغيير البطاقة الشخصية وجواز السفر ليتحول زعتر النورى إلى محمد زغلول . وقد حذفت الرقابة هذا المشهد من نسخ الفيلم . وعندما نعلم أن القانون تغير ، ولم يعد من سلطة البوليس السؤال عن تخليصات البضائع الأجنبية الموجودة فى المحلات . ثم عندما تأتى مكالمة تليفونية لـ محمد فوزى أثناء التحقيق مع زغلول تأمره بالافراج عنه ، وحفظ التحقيق ، وهو مشهد حذفته الرقابة من نسخ الفيلم أيضا . وتصل « المأساة - المهزلة » إلى ذروتها عندما يصدر قرار بنقل محمد فوزى من

القاهرة إلى أسبوط في الصعيد كنوع من العقاب بعد أن تجرأ وقبض على زغلول
« بك » .

ومن أهم المشاهد التي تدل على تمكن علي بدرخان من فنه المشهد الذي
تودع فيه سهام الشاب الذي تقدم لها في المطار ، فقد بدأ أقرب إلى مشاهد
وداع الموتى ، رغم الانفعالات الكثيرة غير المبررة للممثل صلاح رشوان الذي
قام بدور الشاب . والمشهد الذي يتحدث فيه كل من زعتروسهام عن حياتهما ،
حيث صور بدرخان في لقطات سريعة موحية مدينته القاهرة التي تغلي
بالتناقضات من زوايا عديدة من أعلى ومن أسفل ، وزعتريقول لسهام على
شريط الصوت « الدنيا مش محتاجة لعلام .. كله ماشى بالفكاكة وتفتيح
المخ » . والحكمة في الفيلم - كما في القصة - تأتي دائما على السنة للصوم .
ثم هناك مشهد « سوق ليبيا » التسجيلي الذي يكشف هذا المكان الغريب لأول
مرة على الشاشة .

والغريب في « سوق ليبيا » ، وقد سمي بهذا الاسم لأنه ارتبط ببيع البضائع
المهربة من ليبيا قبل أن تصبح بورسعيد « مدينة حرة » أنه يقع في قلب
الاحياء الشعبية بالقاهرة القديمة بالقرب من قلعة محمد علي . ففي النصف
الاول من السبعينات كان « شارع الشواربي » في وسط القاهرة هو شارع
مختص ببيع البضائع الأجنبية للطبقات المترفة ، أما بعد الانفتاح فقد أصبح
هناك أيضا « سوق ليبيا » لبيع نفس البضائع ، ولكن للطبقات المتوسطة
والفقيرة . وفي « سوق ليبيا » تنتهي أحداث فيلم « أهل القمة » عندما يحتفل
التجار بزواج زعتروسهام ، ويضيع محمد فوزي في الزحام والكاميرا ترتفع إلى
أعلى .

ويثبت نور الشريف في دور زعتري أنه أصبح أستاذا يملك من الصنعة قدر
ما يملك من الموهبة . بدا ذلك في المشهد الذي يذهب فيه للمرة الثانية لرؤية
سهام في السنترال الذي تعمل فيه حيث يتحول النشال المحترف الذي خاض
تجارب كثيرة قاسية إلى طفل برىء يتردد في الحديث ، وفي الحركة ، ويرتجف
من داخله وهو يتطلع إلى حبيبته . وكذلك في اللقطة التي ينتفض فيها وهو
يستمع فجأة إلى كلمة « حرامى » يرددها الناس اثناء مطاردة لص في شارع

الكورنيش . فقد أصبح تاجرا « محترما » يسير مع حبيبته على شاطئ النيل ، ولكنه في لحظة يتذكر كل الماضى دفعة واحدة .

لقد تخلص نور الشريف من كل آثار « النجومية » وهى مرض مزمن فى السينما فى العالم كله ، وكان لذلك دوره فى كشف بقايا هذا المرض عند عزت العلايلى . فرغم أنه ممثل ناضج يملك وجها لا مثيل له بين الممثلين العرب ، إلا أنه لا يزال النجم الذى يهتم بآناقة شهره وجمال ماكياجيه وفخامة ملابسه حتى لو كان ذلك يتعارض مع طبيعة الشخصية التى يمثلها .

وقد أعطت سعاد حسنى لشخصية سهام مسحة من الحزن جسدت احزان مصر كلها . وكانت كمعادتها ممثلة قديرة ، ناصعة الحضور .

وهناك عدة ملاحظات يمكن أن توجه إلى على بدرخان كمخرج شاب يتطلع الجميع إليه ليساهم فى تطور السينما العربية فى مصر ، أهمها وأبرزها هذه العجلة فى تنفيذ العديد من المشاهد . وهذا الاستخدام التقليدى الساذج للموسيقى فى التعليق على بعض الأحداث والتأكيد على البعض الآخر دون مبرر ، كما فى التعليق على رفض محمد فوزى للشباب الذى تقدم لخطبة سهام . فضلا عن ضعف الموسيقى التى ألفها جمال سلامة للفيلم أصلا من ناحية التعبير عن معنى الفيلم .

ويخضع على بدرخان أحيانا لتقاليد الأفلام التجارية الاستهلاكية دون مبرر أيضا . كما فى شخصية سمعان الذى لا يسمع ، والتى يلتقى بها محمد فوزى على الطريق أثناء مطاردة المهربين . إذ تخرج بنا عن الموضوع ، والجو العام ، بقصد الاضحاك العابر . وهذه « الاكلشيهات » حتى وأن أضحكت الجمهور ، فهى ليست ما يجذبه إلى الفيلم . والنجاح الكبير لفيلم « أهل القمة » يؤكد أن جمهور السينما فى مصر ، كما هو فى مكان ، يحتاج إلى السينما الواقعية أيضا ، ولكن عندما يجدها .

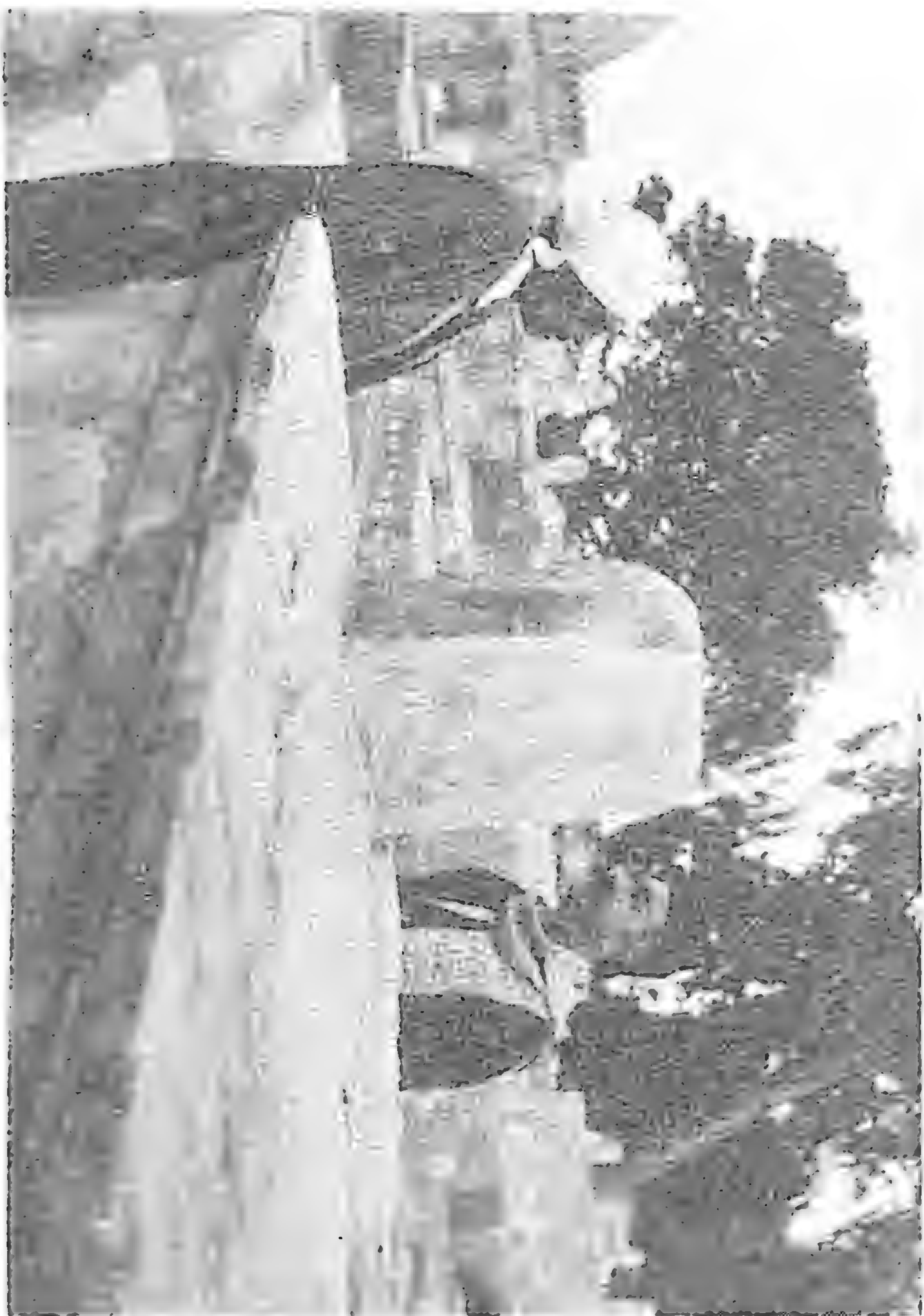
صراع القوة والحق

يعتبر اشرف فهمى من أهم المخرجين السينمائيين المصريين الذين ظهروا في السبعينيات . ويتميز اشرف فهمى عن غيره من أبناء جيله من خريجي معهد السينما أنه لم يكتف بالانتاج الغزير الذى يدعم به خبرته ، ويؤكد مكانته في السوق ، وإنما أراد أيضا أن يحقق طموحه الفنى في صنع أفلام متميزة تختلف عن الأفلام السائدة . وقد استطاع أن يحقق ذلك في عدد من أفلامه أبرزها فيلم « مع سبق الإصرار » عام ١٩٧٨ ، وفيلم « ولا يزال التحقيق مستمرا » عام ١٩٧٩ ، ثم في « الشيطان يعظ » .

« الشيطان يعظ » معد عن قصة بنفس الاسم للكاتب الكبير نجيب محفوظ . وفيها يستخدم كاتبنا ، كما فعل في عدة قصص أخرى ، وفي روايته العظيمة « أولاد حارتنا » ، نمط « الفتوة » الذى كان سائدا في الأحياء الشعبية بالقاهرة في الثلاثينيات ، وحتى منتصف القرن ، في التعبير عن رؤيته الثاقبة للحياة والعالم . فالفتوة هو ذلك الفرد القوي الذى يفرض سلطته على الحى الذى يعيش فيه بالعنف ، ولكنه أيضا القوى الذى يحمى الضعفاء ويدافع عن الفقراء ويحاول أن يصنع تقاليد للعلاقة بين الفتوة وأبناء الحى ، والعلاقة بين الفتوات في الأحياء المختلفة . إنه وسيلة لتأمل معنى القوة في هذا العالم ، والعلاقة بين الحق والقوة ، وبين الفرد والجماعة .

ويبدو في فيلم « الشيطان يعظ » ، ودون العودة إلى القصة الأدبية ، أن نجيب محفوظ أراد التعبير عن القوتين الأعظم في عالم اليوم ، وعن ضياع ما يسمى العالم الثالث بينهما . فنحن نرى شطا الشاب المكافح الذى يعمل « مكوجيا » يترك عمله لى يصبح من رجال فتوة الحى الدينارى إيمانا بأن الدينارى هو المثل الأعلى للرجل . ولكنه يفجع فيه عندما يكلفه بمراقبة فتاة صغيرة هى وداد التى يريد الزواج منها .

ويرتبط شطا بعلاقة حب قوية مع وداد ، ويتزوجها ، ويهرب معها إلى حى



لقطة من فيلم - الشيطان بيط - إخراج انور فهمي

آخر محتما بفتوة ذلك الحى ويدعى الشبلى . ولكنه يكتشف أن الشبلى أكثر انحطاطا من الدينارى . وإن كل تقاليد « الفتوة » التى كان يتصورها لا علاقة لها بالواقع والحقيقة . بل أن الشبلى يطمع فى وداد ، وفى مشهد من أكثر المشاهد عنفا فى تاريخ السينما المصرية ، يقوم الشبلى فى حماية رجاله باغتصاب وداد أمام زوجها .

وفى معركة عنيفة بين رجال الدينارى ورجال الشبلى ينتقم شطا ويقتل الشبلى ، ولكنه يدفع حياته ثمنا لهذا الانتقام . ورغم براعة كاتب السيناريو أحمد صالح الذى قدم فى هذا الفيلم أحد أفضل أفلامه من حيث دقة البناء ، ورسم الشخصيات ، وتدفق الحوار ، إلا أنه لم يوفق بنفس القدر فى صياغة نهاية الفيلم من الناحية الدرامية حيث يولد ابن شطا فى نفس الوقت الذى يموت فيه والده ، ثم يعقب ذلك مشهد يتعهد فيه الدينارى برعاية الطفل . فالطفل هنا كان رمزا فجاء للمستقبل ، كما أن تعهد الدينارى برعايته يشير إلى استمرار المؤسسة . واعتقد أن الدراما تنتهى بالفعل بمقتل الشبلى وشطا معا .

ويذكرنا « الشيطان يعظ » بالفيلم الأمريكى « كلاب من قش » إخراج سام باكينبا ولكن هذا لا يعنى أننا أمام فيلم أمريكى على الطريقة المصرية ، وإنما فيلم مصرى على الطريقة الأمريكية . وربما يكون المشهد الأول فقط قبل العناوين ، وهو مشهد معركة للدينارى مع ثلاثة رجال ، ما يجعل البعض يقول أننا أمام « ويسترن » مصرى . ولكن أشرف فهمى فى هذا الفيلم يقدم عملا مصريًا خالصا ينبض بالصدق والحيوية .

ففى فيلم « الشيطان يعظ » تبدو الأحياء الشعبية فى القاهرة الثلاثينيات من خلال أسلوب واقعى هو نتاج متطور لأدب نجيب محفوظ وسينما صلاح أبوسيف . الحوارى هنا تخلو من الأكلشيهات المستهلكة منذ « العزيمة » ، ويقترب أسلوب التعبير عنها من السينما التسجيلية ساهم فى ذلك اختيار أماكن طبيعية ، وخبرة مدير التصوير سعيد شيمى فى الأفلام التسجيلية . وقد استطاع سعيد شيمى أن يثبت فى هذا الفيلم موهبته الأصيلة ، وتمكنه من فنه . ومن المشاهد الدالة على ذلك مشهد الحمام الشعبى ، ومشهد الحياة اليومية فى الحارة أثناء بحث شطا عن وداد ، ويقوم المونتاج فى هذا المشهد بدور أساسى حيث ينتقل بين مظاهر الحياة اليومية المختلفة (السوق - نشر

الملابس المفسولة - النساء في النوافذ - الباعة الجائلين) في لقطات سريعة موحية . وقد قام بالمونتاج عبد العزيز فخرى .

وموسيقى الفيلم التى ألفها موسيقار السينما المصرية الكبير فؤاد الظاهري موسيقى معبرة ، وتعتمد على تيمات شعبية مستمدة من واقع البيئة . ولكن أشرف فهمى ، مثل أغلب المخرجين المصريين ، يسرف فى استخدامها على نحو يفقدها قوتها التعبيرية فى بعض الأحيان . ففى العديد من المشاهد كانت عناصر الدراما السينمائية متكاملة ، ولم تكن هناك حاجة إلى الموسيقى من منطلق تدعيم هذه العناصر .

وقد اختار أشرف فهمى الممثلين والممثلات بعناية ، وبدأ كل منهم فى دوره تماما : فريد شوقى فى دور « الدينارى » ، وعادل أدهم فى دور « الشبلى » ونور الشريف فى دور « شطا » ونبيلة عبيد فى دور « وداد » ، ثم هناك فنان المسرح والسينما توفيق الدقن فى دور مساعد الدينارى ، وكريمة مختار فى دور أم شطا ، وهى الوريثة الشرعية للممثلة القديرة فردوس محمد التى مثلت دور الأم المصرية بنجاح فى أغلب الأفلام المصرية طوال عقدين من الزمان .

ورغم أن فريد شوقى قد مثل دور « الفتوة » من قبل فى العديد من الأفلام إلا أنه فى هذا الفيلم لم يكن الفتوة الذى يضرب فى مرحلة الشباب وإنما الفتوة وقد وصل إلى نوع من « الحكمة » فى مرحلة الرجولة الكاملة . وفى عديد من المشاهد كان فريد شوقى هو « آخر الفتوات » الذى يواجه الحاضر البغيض بالماضى المجيد . وخاصة فى مشهد اللقاء مع الشبلى والذى يتم فى المقابر فى الفجر ، وقد ساد اللونين الأبيض والأزرق (لونا الموت التقليديين) وهو يتحدث عن تقاليد « الفتوة » فى الماضى ، والتى لا يعرفها الشبلى .

وبقدر ما جسّد عادل أدهم ذروة الانحطاط البشرى فى دور الشبلى وجعل له سمات خاصة تختلف عن سمات الدينارى رغم أن كلا منهما « فتوة » مثل الآخر ، بقدر ما جسّد نور الشريف فى دور شطا الشاب البريء الذى يفتقد الخبرة إلى حد الضياع ، ولكنه يستلهم فى كل أفعاله صدقه مع نفسه ، وشجاعته فى مواجهة العالم . ويؤكد نور الشريف فى فيلم « الشيطان يعظ » مرة أخرى قدرته على التخلص من النمطية التى تفرض على كبار النجوم .

وكما في أغلب أفلام أشرف فهمى ، تلمع نبيلة عبيد في دور « وداد » وهو دور صعب ، مثل دورها في فيلم « ولا يزال التحقيق مستمرا » . فهي هنا « جميلة جميلات الحارة » ، ولكن عليها أن تتخذ قرارات خطيرة دائما تفوق قدرتها كفتاة فقيرة ابنة بائع طعمية عجوز ، أنها تهرب من الحارة وتستمد شجاعته من شجاعة حبيبها شطا : ثم تواجه الاغتصاب في الحارة الأخرى ، ثم تعود مرة ثانية إلى حارتها بعد هذه التجربة الاليمة في محاولة دائمة لمواجهة ظروفها ، والانتصار عليها . وفي كل هذه المراحل المتباينة كانت نبيلة عبيد تتبدل بمقادير دقيقة من الانفعال .

مجلة الكواكب - القاهرة ١٢ / ٥ / ١٩٨١

أيوب

المليونير الصابر على ما بلأه

أروع الفن ما يرتبط باللحظة الخاصة التى يعيشها الفنان وأفسد النقد ما يربط بين العمل الفنى وبين هذه اللحظة الخاصة التى لا يفترض أن يعرفها كل متلق للعمل . فعلى الناقد فى هذه الحالة ألا يجعل من معرفته بتلك اللحظة أساسا للتقييم ، وأن يقف على خط رفيع بين معرفته بها ، وبين تقييم العمل كعمل مستقل عن كل الظروف الخاصة .

تلك هى المشكلة إزاء فيلم « أيوب » ، أول فيلم طويل لمخرجه هانى لاشين ، وأول فيلم تليفزيونى مصرى يعرض فى دور عرض السينما ، وأول فيلم مصرى للفنان الممثل الكبير عمر الشريف بعد ٢٠ عاما من العمل فى الأفلام الأوروبية والأمريكية حقق فيها ما حققه من نجاح دولى جعله يدخل تاريخ السينما العالمية من أوسع الأبواب .

فالفيلم يعكس بدقة وبراعة اللحظة الخاصة الحالية التى يعيشها عمر الشريف ، إنه « يصل » إلى مطار القاهرة فى أول مشهد ، وبعد دقائق قليلة « يمرض » بمرض نفسى يصيبه بالشلل رغم المال والجاه والنجاح ، ويكون علاجه هو مكاشفة نفسه والصدق معها ومع الآخرين ، ومحاولة الارتباط مرة



أخرى بالأصدقاء القدامى ، واستعادة الماضي الجميل وأيام البراءة . ولكن الماضي لا يعود مهما كان الحنين إليه ، والصدق لا يفيد - وإن أنقذه من المرض - عندما يأتى بعد فوات الأوان ، وليس هناك فى النهاية غير الموت .

تلك هى فى اعتقادى الحالة النفسية الخاصة التى يعيشها الفنان الكبير بعد عودته إلى الوطن مرة أخرى . إنه يعانى الوحدة وافتقاد الصدق فى عالم النجوم والصراع على القمة الذى عاشه أكثر من نصف عمره ، ويحيا فى حنين دائم إلى الماضي الذى يفتقده . إن عمر الشريف بلا شك يفتقد حتى تعطيل المصعد فى عمارته واضطراره إلى صعود الدرج على قدميه . وقد عبر عن هذه الحالة فى مشاهد ومنولوجات طويلة كثيرة هى أفضل لحظات الفيلم من الناحية الدرامية ، وخاصة مشهد الحلاق ومشهد الاستماع إلى أم كلثوم .

ولكن فيلم « أيوب » من ناحية أخرى يعالج هذه الحالة من خلال قصة مليونير يكتب بصراحة كيف أصبح مليونيرا ، فيلقى مصرعه على يد مافيا المليونيرات التى لا تريد أن يكشف واحد منها عن الطرق والوسائل الخفية التى يتبعونها فى العادة . وكون البطل مليونيرا (يملك ١٢٠ مليون جنيه) يضع مسافة بينه وبين المتفرج ، وبالتالي لا يمكن التعاطف معه كما يطلب صناع الفيلم طول مدة عرضه .

إن « أيوب » هو أكبر رموز الصبر والمعاناة الانسانية فى الضمير الشعبى ، ومهما كانت قسوة المرض يستحيل على المتفرج أن يتعامل مع شخصية تملك ١٢٠ مليون جنيه كرمز للصبر والمعاناة ، وخاصة أنه ينقل للعلاج فى الخارج على متن طائرة خاصة ، وتقول زوجته أنه يسافر إلى أوروبا للعلاج من الانفلونزا . تلك هى نقطة الضعف الدرامية الكبرى فى الفيلم . ولكن نقطة الضعف هذه لا تنفى أننا أمام عمل لمخرج جديد يساهم فى حركة السينما الشابة فى مصر ، ويستطيع أن يتجاوز نقاط ضعفه الفنى والحرفى فى أفلامه القادمة . إنه فيلم مشرف للتليفزيون المصرى وللمنتج الفنى معدوح الليثى .

الفصل السادس

صلاح أبو سيف

يتحدث عن سينما نجيب محفوظ

مثل أى كاتب يعيش عصره اهتم نجيب محفوظ بالسينما منذ شبابه المبكر ، وعبر أكثر من ٢٠ سنة منذ عام ١٩٤٧ ظهر اسمه على نحو مائة فيلم وتمثيلية تليفزيونية . ومن بين كل المخرجين يعتبر صلاح أبو سيف مخرج أكبر عدد من الأفلام التى اشترك فيها نجيب محفوظ مؤلفا للقصة السينمائية ، أو كاتب للسيناريو ، أو كلاهما معا أو مؤلفا للعمل الأدبى الاصلى . وفى هذا الحوار مع صلاح أبو سيف جوانب من حياة وسينما نجيب محفوظ .

أخرج صلاح أبو سيف ١٤ فيلما اشترك فيها نجيب محفوظ ، وهذه الأفلام هى : « المنتقم » ٤٧ ، « مغامرات عنتر وعيلة » ٤٨ ، « لك يوم يا ظالم » ٥١ ، « ريت وسكينة » ٥٢ ، « الوحش » ٥٤ ، « شباب امرأة » ٥٥ ، « الفتوة » ٥٧ ، « مجرم فى اجازة » و « الطريق المسدود » ٥٨ ، « أنا حرة » و « بين السماء والأرض » ٥٩ ، « بداية ونهاية » ٦٠ ، « القاهرة ٢٠ » ، ٦٦ ، « المجرم » ٧٨ .

اللقاء الأول

* نملك فى الأدب واقعية نجيب محفوظ وفى السينما واقعية صلاح أبو سيف . ومن المعروف أن نجيب محفوظ هو كاتب أفلامك الواقعية الأولى . فهل كان عمل نجيب محفوظ فى السينما والتعاون بينكما نتيجة صدفة ، أم عن اقتناع الكاتب الكبير بأهمية السينما كوسيلة جديدة للتعبير .

• • لم تكن صدفة أبدا .. وسوف أروى لك ما حدث بالضبط .. في عام ١٩٤٥ كنت أريد أن أصنع سينما مختلفة .. كنت أريد أن أصور الواقع في مصر .. الحياة .. المجتمع .. أن نشارك فيما يحدث في العالم بعد الحرب العالمية الثانية .. وكان من بين أصدقائي فؤاد نويرة وشقيقه الموسيقار عبد الحليم نويرة .. وذات يوم قال لي فؤاد نويرة وهو صديق الشباب الحميم لنجيب محفوظ أن هناك كاتب ممتاز يستطيع بالتعاون معه تحقيق طموحي تجاه التعبير عن الواقع .. وكان فؤاد نويرة يتمتع بذاكرة عجيبة ، فنحن نعرف من يحفظ الشعر ، ولكن فؤاد نويرة كان يحفظ النثر ، وقد أسمعنا فقرات كاملة من روايات نجيب محفوظ الأولى .. الروايات المسماة فرعونية .. وأعجبتني جدا وقام فؤاد بالتعارف بيني وبين نجيب محفوظ .. طلبت منه أن يعمل معي في كتابة سيناريو الفيلم الذي كنت أفكر فيه .. قال لي ما معنى سيناريو .. شرحت له الأمر .. استوعب ما قلت له في دقائق ، وكان من الواضح أنه مشاهد جيد للسينما ، ومن يومها حتى الآن - أكثر من أربعين سنة - ارتبطنا بصداقة عميقة ..

• ماذا قلت له ؟ ..

• • قلت له إن في أدبه تعبير قوى بالصور ، وبناء درامي ، وأن هذا هو الأساس في السيناريو .. البناء والتعبير بالصور .. وقدمت إليه بعض الكتب الأجنبية عن السيناريو ..

• وكيف كانت البداية ؟ ..

• • مغامرات عنتر وعيلة رغم أنه عرض بعد المنتقم .. وكلاهما مع نجيب محفوظ .. سنة ١٩٤٥ بدأنا نفكر معا في مغامرات عنتر وعيلة .. كتبناه ٤٦ وصور ٤٧ وعرض ٤٨ .. كانت هناك قصة عبد العزيز سلام .. ولم يكن فيها ، بديد عن الفيلم الذي سبق إخراجه عن نفس الموضوع .. فكرت في أن يكون الجديد أن تكون الحروب بين العرب وعدو خارجي وليس بين العرب والعرب .. وافقتي نجيب محفوظ وقررنا أن تكون الحروب في الفيلم بين العرب والرومان .. كما صورنا في الفيلم شخصية

يهودى قام بتمثيلها زكى طليعات وجعلناه يلعب على الطرفين : العرب والرومان ..

* صور الفيلم اثناء احتدام المشكلة الفلسطينية وبدأ المونتاج بعد تقسيم فلسطين في نوفمبر ٤٧ وإن كان قد عرض في ديسمبر ٤٨ بعد إنشاء إسرائيل في مايو من ذلك العام .. ألم يكن لهذه الأحداث تأثير على الفيلم وخاصة بعد أن تحولت حروب عنترة إلى حروب بين العرب وبين الغزاة الأجانب ..

* * * اندهش كثيرا عندما أسمع حوار هذا الفيلم اليوم .. والذي كتبته مع نجيب محفوظ .. لقد وردت في الحوار بعض العبارات والشعارات التي رفعتها ثورة ٢٢ يوليو بعد ذلك .. مثل : نسالم من يسالمنا ونعادي من يعادينا وغير ذلك .. اعتقد أن أحداث فلسطين كان لها تأثير غير مباشر على الفيلم .. ومن الغريب أيضا أننا جعلنا لليهودى عصابة على عينه تماما مثل موشيه دايان بعد ذلك ولم يكن دايان قد أصيب بعد ووضع هذه العصابة ..

* ولكن حوار الفيلم لبيرم التونسى ..

* * * بيرم التونسى في الحقيقة ترجم الحوار من العربية إلى العامية المصرية إلى ما أطلق عليه في السينما في ذلك الوقت اللهجة البدوية . ويغض النظر عن ما يكتب في عناوين الأفلام فقد كنا نعمل بشكل جماعى بحيث لا تعرف أين يبدأ دور القصة أو دور السيناريو وأين يبدأ دور الحوار لقد اشترك معنا كذلك فؤاد نويرة رغم أن اسمه ليس في العناوين ..

* والمنتقم ..

* * * كتبناه بعد تصوير مغامرات عنتروعبلة ، وتم إعداده قبل أن يتم إعداد مغامرات عنتروعبلة . وعند كتابة المنتقم دعوت محمد عفيفى لمشاركتنا في كتابة الحوار ومن يومها أصبح من أقرب أصدقاء نجيب محفوظ المنتقم كان عن قصة كتبها المنتج ، وكان من الأفلام المتميزة في وقته ، وفيه كانت البدايات الأولى لبعض عناصر أسلوبى في الاخراج مثل استخدام الرموز وغير ذلك ..

أول فيلم عن رواية اجنبية

- لك يوم يا ظالم كان فيلمكما الثالث وهو عن رواية إميل زولا « تريز راكان » .. من الذى اختار إميل زولا وعلى أى أساس ..
- • كان نجيب محفوظ قد قرأ زولا جيدا كعادته مع كبار أدباء العالم .. وكانت هذه الرواية بالذات من روايات زولا تعجبني كثيرا ، وقد تم عمل أكثر من فيلم عنها في أوروبا .. وقد قررت أنا ونجيب محفوظ تمصيرها ونجحنا في ذلك إلى درجة تشعر معها أن القصة مصرية صميمة ..
- كان هذا هو الفيلم الوحيد لكما عن رواية اجنبية ..
- • لا .. هناك أيضا « مجرم في أجازة » وهو عن رواية « النمر النائم » .. وفي هذا الفيلم لم نكتف بالتمصير ، وإنما عارضنا الرواية الأصلية إلى حد التناقض التام ، ولذلك لم نذكر اسم الرواية في العناوين .. كتب قصة الفيلم كامل التلمساني الذى اشترك في السيناريو مع نجيب محفوظ ووضع الحوار على الزرقانى .. الرواية كانت تؤكد أن المجرم يولد مجرما ، أو بعبارة أخرى أن الاجرام وراثى .. أنا ونجيب محفوظ والتلمساني والزرقانى رأينا أن المجتمع هو الذى يصنع المجرم .. أى الظروف الاجتماعية والبيئة المحيطة والمؤثرات الأخرى ..

فيلمان من صفحة الحوادث

- الملاحظ أن ريا وسكينة والوحش ليسا عن قصص أدبية مصرية أو اجنبية .. ولكن عن حوادث حقيقية .. فهل قمت مع نجيب محفوظ بكتابة السيناريو مباشرة ..

- • ريا وسكينة عن ملف أعده لطفى عثمان الصحفى .. وكان دور نجيب محفوظ كتابة القصة السينمائية أو المعالجة الدرامية ثم كتابة

السيناريو مباشرة معى .. هذا الفيلم هو فى الواقع أول فيلم يكتبه نجيب محفوظ دون أى سند أدبى .. سينما خالصة .. وكذلك فيلم الوحش بعده مباشرة .. وهو عن المجرم الذى ظهر فى الصعيد المعروف باسم « الخط » ..

• لماذا كان دور نجيب محفوظ على الأقل كما هو مسجل على الشاشة يقتصر على السيناريو دون الحوار .. هل لأن حوار الأفلام بالعامية بينما الحوار فى رواياته بالعربية ..

• • ربما كان ذلك صحيحا .. ولكنه كان يشارك فى الحوار مع السيد بدير الذى كتب معنا الفيلم .. لقد كنا نعمل بشكل جماعى فعلا .. نجيب يضع الاسمنت المسلح للعمارة ثم نعمل مع السيد بدير فى البناء .. كنا ثلاثى .. ولا يمكن أن أعرف بالفعل مثلا هل جملة الحوار هذه من نجيب محفوظ أو السيد بدير .. وهل هذه الفكرة كانت فكرتى أم فكرة نجيب محفوظ ..

روايات الأدباء الآخرين

• كتب نجيب محفوظ سيناريو ثلاثة أفلام عن روايات لأدباء مصريين آخرين .. شباب امرأة عن رواية أمين يوسف غراب ثم الطريق المسدود وأنا حرة عن روايتين لإحسان عبد القدوس ..

• • سيناريو شباب امرأة عن حادثة حقيقية مثل ريا وسكينة والوحش ، وبعد ذلك بين السماء والأرض .. شباب امرأة حادثة وقعت لى شخصيا فى باريس وأنا شاب ، وقد كتب أمين يوسف غراب القصة السينمائية ثم اشترك معنا نجيب محفوظ فى السيناريو وإن لم يذكر اسمه وبعد الفيلم كتبها غراب كرواية .. وفى تعامل نجيب مع روايتى إحسان كان أميننا إلى أبعد الحدود .. وأذكر من طرائف العمل فى ذلك الوقت أن

نجيب محفوظ قال ان رواية انا حرة هي قصة حياة إحسان ، وعندما علم إحسان قال هي قصة حياتي بقدر ما تكون السراب قصة حياة نجيب ..

✱ من المعروف في تاريخ نجيب محفوظ الأدبي أنه توقف عن الكتابة سنوات بعد أن أتم الثلاثية .. وفي هذه السنوات في النصف الثاني من الخمسينيات يمكن أن تقول أنه تفرغ للسينما حيث اشترك معك في الفتوة والطريق المسدود وانا حرة ومجرم في أجازة وبين السماء والأرض .. هل تعتقد أن السينما كانت بالنسبة له في هذه السنوات مجرد عمل يشغل به وقته ، أم كان يعمل عن قناعة داخلية ..

✱ ✱ نجيب محفوظ في حياته لم يكتب لمجرد شغل الوقت أو من أجل المال .. وعمله في الأقلام دائما من خلال تجربتي معه كان عن قناعة تامة بأنه يبدع فنا لا يقل عن الفن الروائي أو الفن القصصي .. وعلى سبيل المثال بين السماء والأرض .. لقد توقف بي المصعد مع زوجتي وهي حامل وكنا في الطريق إلى الطبيب .. ولدة ساعة أو أكثر كنا معا وحدنا في الظلام الكامل ودون هواء وفي هذه اللحظات شعرت أننا سوف نموت .. وبدأت أفكر في حياتي كلها .. ماذا فعلت .. وأين كان الخطأ وأين كان الصواب .. ماذا يحدث بعد الموت .. ؟

وبعد أيام ذهبت إلى نجيب محفوظ في اللقاء الأسبوعي بكازينو أوبرا .. ورويت له ما حدث .. واقترحت عليه عمل فيلم عن ماذا يحدث عندما يواجه الإنسان الموت ، قال لي أنها فكرة هائلة .. وبدأنا العمل في كتابة الفيلم ، وقد استغرقت كتابته أكثر من سنة كاملة ..

الأدب والسينما

✱ مع بداية ونهاية وهو أول فيلم عن رواية أدبية لنجيب محفوظ توقف كاتبنا الكبير عن كتابة السيناريو ، وإن كتب القصة السينمائية ..

• توقف نجيب محفوظ عن كتابة السيناريو لأنه أصبح مديرا للرقابة على الأفلام ، ثم رئيسا لمؤسسة السينما .. ووجد أنه ليس من اللائق أخلاقيا أن يجمع بين كتابة السيناريو وبين مراقبته أو إنتاجه .. وأذكر أنني كنت كل عامين أقدم معالجة جديدة لرواية القاهرة الجديدة وترفضها الرقابة ، وهى التى أخرجتها بعد ذلك باسم القاهرة ٢٠ ، فلما تولى نجيب الرقابة قلت عال وقدمتها فقال لا يمكن أن أوافق على رواية ترفض منذ سنوات ولو كانت من تاليفى ..

• هل كان محفوظ يشاهد الأفلام التى يكتبها للسينما .. ويشاهد التصوير .. ويتابع المونتاج .. أم كان يكتفى بالكتابة فقط ؟ ..

• • بل كان يتابع كل شيء .. كان ضمن العاملين فى الفيلم .. إننى اعتبره كاتب وسينمائى فى نفس الوقت .. ولا يقل دوره فى السينما عن دوره فى الرواية .. ولكن الأمر اختلف مع بداية إعداد رواياته الأدبية .. أصبح يعتقد أن الأدب الذى كتبه هو لقارئ الأدب .. أما الأفلام فهى لصانع الفيلم ولجمهور السينما ..

• هذا هو الموقف الصحيح على أية حال ، وهو موقف يؤكد بالفعل أنه كاتب وسينمائى ..

• • بالتأكيد .. لقد ترك لى حرية تغيير نهاية روايته بداية ونهاية .. الرواية تنتهى عند حسنين ويقول نجيب محفوظ عبارة « واعتلى السور » .. أما فى الفيلم فنراه يلقي بنفسه فى النهر .. وهذا هو تفسيري الخاص بالشخصية هنا لا بد أن تنتحر .. ليس لأنها شخصية نبيلة شعرت بالخطأ الذى اقترفته ، وإنما لأن حسنين يخاف من مواجهة المجتمع .. وفى القاهرة ٢٠ أثناء كتابة الفيلم كان الإخوان المسلمون فى السجن .. ومن المعروف أن فى الرواية أربعة شخصيات رئيسية منها شاب إخوانى .. رأيت الاكتفاء بثلاثة شخصيات وحذف شخصية الإخوانى حتى لا يفسر الفيلم عن أنه دعاية للحكومة التى قامت باعتقال الإخوان ووافقنى نجيب محفوظ على ذلك ..

(ما بعد نوبل)

* بعد فوز ماركيز بجائزة نوبل أعيد عرض الأفلام التي شارك في كتابتها ، وبدأت الشركات العالمية في شراء قصصه هل تعتقد أن هذا سوف يحدث أيضا مع أفلام وأعمال نجيب محفوظ ..

* * اعتقد ذلك وأتمنى .. لقد قلت عندما قرأت بداية ونهاية لأول مرة هذا دوستويفسكى مصر .. وجائزة نوبل مفاجأة .. ليس لأن الفائز لا يستحق .. فهو يستحقها ومنذ فترة طويلة وطللنا تحدث الجميع عن استحقاقه لها ، ولكن المفاجأة ترجع إلى أننا لا نتوقع الانصاف من الغرب ..



السينما والتعبير الفني

نجيب محفوظ

السينما صناعة ضخمة تقوم على فنون كثيرة ، وتشغل فيها أيد كثيرة لا تحوز الاتقان في عملها إلا بعد تخصص دقيق ومرانة متواصلة وعلم وتجارب . ولعل الاخراج هو المحور الذي تدور عليه عجلتها الكبيرة ، وتلتقي فيه تياراتها المختلفة فينهض بأعبائها جميعا نهوض التوجيه والاشراف والقيادة . وعليه عادة تقع تبعة النجاح أو الاخفاق .

لا أريد أن أتكلم عن هذه الصناعة الضخمة من حيث ذاتها ، ولكنى أقصد أن أعالجها كأداة حديثة للتعبير الفني ، أداة استجدت في العالم الانساني للتعبير عن الفنون السامية التي وله الانسان بها منذ تحضره ، وأعنى بها فنون التمثيل والموسيقى والأدب . فالسينما تعتمد اعتمادا جوهريا على

التمثيل ، وتعرض أفانين من الألحان الموسيقية ، وهي تستمد موضوعاتها من الأدب قصصا ومسرحيات ، تستعيرها من الكتب أحيانا ، أو تؤلفها لهذا الغرض . وهذه الفنون جميعا قديمة ، ولدت ونمت وترعرعت وبلغت نضوجها الكامل قبل أن ت اخترع السينما بقرون وقرون ، وأصبحت لها تقاليد متوارثة تحدد أصولها وتبين معالمها وتعبر أبلغ تعبير عن جمالها السامى وروحها الانسانى العميق . فكيف تلقتها السينما ؟ وعلى أى وجه استغلتها ؟ ثم كيف كان مصيرها على يدها ؟

للإجابة على هذه الأسئلة ينبغى أن نذكر أمرين هامين يتعلقان بطبيعة هذه الأداة المستحدثة ، وبالدور الذى تلعبه .

أول هذين الأمرين أن السينما تعرض نتاجها فى فيلم محدود لا يجوز أن يستغرق عرضه أكثر من ساعة ونصف ساعة .

وثانيهما أن النظارة من رواد السينما جمهور غير محدود ، يحوى الاضداد جميعا من الذكاء والغباء والعلم والجهل والذوق والفجاجة ، وهم جميعا يقصدون السينما للتسلية والترريح عن النفس ، لا للدراسة ولا للتفكير .

هذان الأمران يحتمان على الأداة السينمائية الإيجاز والتركيز للدرجة القصوى ، والسرعة المتلاحقة ، والتزام اليسر والسطحية والخفة التى توافق أمزجة الجماهير .

وتحت ضغط هذه الشروط القاسية ينحصر الفن الحر الطليق فيفقد روحه وجوهه ولا يبقى منه على الغالب إلا ما يسر ويلذ ويسلى .. هذا قول مجمل فما تفصيله وبيانه ؟

لننظر إلى فن التمثيل ، ولنقارن بين الممثل المسرحى والممثل السينمائى .

ولكن ينبغى أن نبادر أولا إلى تصحيح فكرة خاطئة عن التمثيل المسرحى مردها فى الغالب إلى عيوب خاصة ببعض ممثلينا المعروفين ، وتكلف فى فنهم ، وأخذهم عن مدرسة قديمة من مدارس التمثيل ، مما وقر معه فى الأذهان أن التمثيل المسرحى مط للالفاظ ، ومبالغة فى الاشارات وأغراب فى الحركات اصطلاح على تسميتها « بللمسرحية » والحق أن الفن برىء من هذا كله ، وأن

التمثيل المسرحي الحديث ينمو نحو الواقعية والتزام الصدق ، والتعبير ،
وأكبر شاهد على ذلك ما يلمسه رواد الفرق الأجنبية التي تزور مصر من عام
لعام .

استطيع أن أقول بعد ذلك : أن الممثل المسرحي فنان ذو مهمة شاقة ، يرى
واجبا أن يقرأ المسرحية التي يلعب فيها دورا ، وأن يدرس هذا الدور دراسة
عميقة ، وأن يتقمص روح الشخصية التي يمثلها تقمصا تاما ، فإذا أنبرى
بعد ذلك لعمله تحمل تبعته وحده ونهض به باستعداده ومواهبه ، فإما صعود
إلى قمة النجاح . وأمت ترد إلى هاوية الفشل ، دون أن يجد فرهة - في أثناء
العمل - لتلافي خطأ وقع ، أو معاودة حركة ضاعت ، وقد يفرض عليه دوره
الظهور أمام الجمهور فصلا كاملا ، فلا يهوى له النجاح المرموق إلا استعداد
طيب ، وقوة تمثيلية متفوقة ، واندماج كامل في الشخصية التي يمثلها والدور
الذي يلعبه .

الممثل السينمائي متخفف بطبيعة عمله من كثير من هذا الجهد الشاق ،
فهو قبل كل شيء آلة مسيرة في يد المخرج يحركها كيف شاء ، ويتحمل عنه
المخرج نصف تبعه نجاحه أو فشله على أقل تقدير . وهو محروم من الاندماج
الفني في دوره إلا فيما ندر ، حتى أن بعض مناظر الأفلام يصور آخرها قبل
أولها ، أو تصور أجزاء منها جملة تبعا لوحدة « الديكور » ، فلا يتمكن الممثل من
« الحياة » في موضوعه ، والتعبير بفنه عن معناه وروحه ، وهكذا يظل الممثل
متنقلا من منظر إلى منظر في سرعة كبيرة ، والمخرج من ورائه يحركه
باستعداداته هو ، ونبوغه هو ، وما يضيفه عليه من ظلال وأنوار وحيل
تصويرية . وهو بعد ذلك في منجى من أخطاء لا حصر لها ، يعيد التمثيل
ويكرره حتى يحقق الغاية التي يترسمها المخرج ، وإذا أخطأ في موقف أو كلمة
أو إشارة استعيد التصوير حتى يرضى المخرج ذوقه وخياله ، ولذلك فالممثل
السينمائي كثيرا ما يكون خدعة من الخدع التي يستعملها الفن السينمائي .

ولست أبغى أنكار مواهبه جملة ولا عدم الاعتراف بالكثير من الممثلين
السينمائيين من مواهب ونبوغ ، ولكن لا شك كذلك في أن فن التمثيل قد فقد في
السينما كثيرا من مزاياه الخصبة .

* * *

ولنتظر بعد ذلك إلى الموسيقى . تصاحب الأفلام عادة موسيقى تصويرية لبعض المناظر ، وهى إلى ذلك تعرض قصصا غنائية ، وقد صار الغناء فى الأفلام المصرية تقليدا مقدسا لا يخلو منه فيلم على الإطلاق . فماذا فعلت السينما بالغناء والموسيقى ؟

السينما كما قلنا تستدعى الإيجاز والسرعة والسهولة السطحية ، ولا يمكن لقطعة غنائية أو موسيقية أن تظهر بالنجاح فى السينما ما لم تتوافر لها هذه الشروط ، أن القارات الغربية لا تسمع السيمفونية والسوناتا فى هذا العصر إلا فى الحفلات الخاصة ولكن الملايين يرقصون ليلا ونهارا على أنغام الرومبا والتانجو التى تنشرها السينما فى كل مكان . وقد انتقلت إلينا العدوى عن نفس السبيل فابتذل فن الغناء ابتذالا خطيرا محزنا عاق نهضتنا الموسيقية عن أطرافها الوئيد . وقد كان الرجاء أن نكمل العمل العظيم الذى نهض به سيد درويش فندخل فى موسيقانا علوم الموسيقى الغربية ونقبس من فنونها العالية « كالأوبرا والأوبريت والسيمفونية » ولكن السينما بأرباحها الطائلة جذبت إلى محيطها جميع الموسيقيين واستنفدت نشاطهم ومواهبهم فى خلق أغانيها السهلة الخفيفة المبتذلة وضيعت على الفن الحقيقى جهودا كان أخلق بها أن تتوافر لاتقانه والسمو به .

وحتى فنوننا الموسيقية المعروفة - التى كنا نرجو لها التقدم والتطور - تقهقرت فى الميدان وأشرفت على الفناء . لم يعد للدور من وجود ، ولا نكاد نسمع القصيدة الرصينة أو المونولوج الطويل النفس إلا فيما ندر . الصدارة اليوم للطقاطيق الخفيفة ، والألحان السطحية ، والأزجال السخيفة ، ذلك أن الغناء - خارج محيط السينما - قد تأثر بهذا التيار العام الذى أطلقته السينما على الذوق العام ، فراح يجاريه مستعيرا من أزجاله ، مقتبسا من ألحانه ، ناهلا من سطحيته وفجاجته ، متنازلا عن مكانته السامية وذكرياته الغالية ، ومن المؤسف حقا أن جنون السرعة السطحية من طبيعته أن يتمادى فلا يقف عند حد ، وكلما أرهفت الأعصاب انقلب فريسة سهلة للملل وشق عليها أى جهد مما يستدعيه تذوق الفن الحقيقى ، فلا يدرى أحد أى منقلب يتربص بفن الغناء والموسيقى .

كذلك يلقي فن القصة الكثير من الهوان قبل أن يذعن للقلب السينمائي .

والمؤلف السينمائي يراعى عند تقديمه موضوعا للسينما شروط الفلم الناجح وما يتطلبه من سرعة وإيجاز ، وحركة وسهولة وسطحية ، حتى يوافق صناعة السينما من ناحية ، ويرضى طلاب التسلية من ناحية أخرى ، ولذلك فإن مهمته تختلف اختلافا جوهريا عن مؤلف الكتاب الذى يخاطب جمهوره من القراء المثقفين ، فيجد فرصا مواتية لتجديد فنه واثقانه وتعمقه على قدر طاقته وموهبته .

فإذا تركنا التأليف السينمائي البحث وعمدنا إلى القصص المكتوبة التى تستعيرها السينما من حين لآخر لاحتظنا بغير مشقة أنها لا تخرجها دون تحوير وتعديل وحذف وقطع لتذعن لشروطها الحتمية التى لا حيلة لها فى اغفالها . ويحسب بعض السذج أن السينما تقتبس خيرا ما فى الكتاب ، والحق أنها تأخذ أسهل ما فيه وألفه لقلوب الجماهير وأقربه إلى عقولهم ، ولكنها تهمل عادة ما فيه من عمق وفكر وتحليل وتصوير ، أو بمعنى آخر أنها تهمل جوهر القصة الفنية ، فبغير هذه القيم لا يمكن أن تتسامى القصة لمستوى الفنون الرفيعة كالشعر والموسيقى والتصوير ، وبغيرها لا يبقى من القصة إلا « الحكاية » بما تحفل به من مفاجآت وتشويق ومواعظ . لذلك يفرق النقاد بين الحكاية والقصة ، وقد غالى بعض المؤلفين المعاصرين ، فهم يكتبون قصصا بلا حكاية ، جاعلين من أعمالهم مجرد معارض للنفوس والحياة والفكر ، فى صور مفعمة بالحياة دون الحركة .

فالقصة جسم وروح ، جسم يؤلف من الحكاية أو سلسلة الحوادث المرتبة ترتيبا فنيا ، وروح يؤلف من الشخصيات الحية وسيكولوجية القصة وتصوير الزمان والمكان وغير ذلك من القيم . فإذا تخيرت السينما قصة جيدة لخراجها أخذت جسمها أولا ، وهى قادرة على إبراز قدره قد تفوق الكتاب ، وهل يتأتى مثلا لوصف حريق أن يبلغ من التأثير ما تبلغه رؤيته على الشاشة ؟ والمخرج الجيد بهذا الاسم ، يحاول بعد ذلك بما لديه من وسائل الإخراج والتصوير

والتمثيل أن يعبر بالإشارة والرمز والكلمة الموجزة عن روح القصة ، ولكن أدواته لا تسعفه في ذلك الا قليلا ، ولا شك أن للمخرج المخلص عذره الذي لا ينكر ، فإن القصة الجيدة تقتضى القارئ معاودة بعض فصولها ، وربما معاونتها كلها ، ليظفر بخير ما فيها ، ولو كانت أدواته تسعفه في اخراج الجوهر لوجب أن يتردد طويلا قبل أن يتصدى لعرض فن عسير يستدعى تأملا وتذوقا على جمهور يرتاد أفراده - مثقفين وغير مثقفين - السينما طلبا للتسلية والترفيه .

فالقصة الفنية تفقد احسن ما فيها - أو أكثره - على الشاشة ، والسينما لذلك تعرض فن الأدب في صورة أولية ساذجة ، حافلة باللذة والسرور والتشويق حقا ، ولكنها خلو من العمق والتحليق والفكر .

وجملة القول أن السينما أداة « شعبية » للتعبير عن الفنون السامية وعملها ، مهما خلصت النيات ، لا يمكن أن يخلو من جنائية على الفن الرفيع .

وربما كان من الخير للفن الرفيع لو لم توجد السينما على الإطلاق .

ولكنها وجدت . وهى تشق طريقها بلا تردد صوب النجاح والانتشار والسيطرة . ومن الحق أن نقول أن فوائدها في ميادين الثقافة والعلم والدعاية والاختبار أجل من أن تذكر ، بل أن في تيسيرها الفن لفائدة غير منكورة للجمهور الذى لم يكن يتذوق الفن اطلاقا .

ولعل الأمل لا ينقطع في تخفيف جنايتها على الفن الرفيع إذا أخلص المخرج لفنه ، وقدر الدور الخطير الذى يلعبه في المجتمع حق قدره ، فأفرغ جهده في السمو بأداته إلى أعلى مراتب الاتقان حتى يؤدى للفن أكبر خدمة ممكنة في حدود القيود المفروضة على عمله ، كذلك إذا أدرك الرجل المثقف أنه إنما يقصد السينما للتسلية ، وأن ذلك لا يجوز بحال أن يصده عن موارد الفن الحقيقية ، الا وهى الكتاب والمسرح ومحافل الموسيقى والغناء .

القصة فى الفلم العربى

نجيب محفوظ

للقصة دور هام فى الفلم ، ويذهب البعض إلى أنها حجر الأساس فى بنائه وأخطر عنصر من عناصره ، غير أن الفلم عمل جماعى متكامل فيحسن بناه إلا نبأ فى تقدير قيمة أى من عناصره فوق ما يحتمل العمل الجماعى وحسبنا أن نقرر أن القصة أمكانية هامة إذا استغلت على خير وجه تحدد بها مستوى الفلم الفنى والثقافى فى النهاية هكذا كانت دائما ، وهى لن تتخلى عن مكانتها اللهم إلا فى بعض التجارب الطليعية الحديثة ، التى تسير فى طريق الفنون التشكيلية المعاصرة ، وقصص المدرسة الفرنسية المعروفة بأعداد الرواية ، ومسرح العبث أى المدارس التى تطمح إلى فن خالص ، يعتمد فى جوهريه على الشكل ، والغاء الموضوع بمعناه التقليدى ما أمكن ذلك .

وبصفة عامة بحث الفلم العربى منذ نشأته عن قصص فى مصادرها الطبيعية وهى القصص الأدبية ، والقصص المؤلفة خصيصا للسينما والتاريخ والأحداث الهامة فى حياتنا الاجتماعية التى رؤى فائدة ما فى تحويلها إلى سيناريو .

ومن الممكن أن نقسم تاريخ الفلم العربى فى مصر إلى فترات مميزة ، فترة المولد وتحدد عادة بإنشاء شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٣٥ حتى قيام الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ .

وفترة الحرب وما تلاها ..

والفترة التى تبدأ بقيام ثورة يولييه عام ١٩٥٢ .

ويمكن القول كذلك أن الفلم العربى بدأ بداية حسنة تبشر بتقدم مطرد معتمدا على الرعيل الأول من الفنانين والفنانيين ، الذين عرفوا بالاجتهاد والتطلع إلى الأحسن دائما ، وكانوا يتخيرون القصص المعبرة عن حاضرهم ، وماضيهم فى صدق وأمانة ، وعلى قلة المتاح لديهم من القصص فى ذلك الوقت

اخرجوا قصة زينب للكاتب المصرى محمد حسين هيكل ، والعزيمة وهى من معالم الطريق فى تاريخ السينما وقد الفت أصلا للسينما ، ووداد وهى قصة مقتبسة من عصر المماليك وغير ذلك من القصص الاجتماعى والغنائى ، وحتى الموجة الرومانسية ، بل والميلودرامية التى اجتاحت تلك الفترة فى أواخرها كانت منبثقة من الروح الغالبة على أذواق الجماهير كما دل على ذلك مساهمة الأدب والفن التشكيلى لها آنذاك .

وبقيام الحرب العالمية الثانية تعرضت السينما كسائر مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية والنفسية ، لتغيرات جذرية لم تكن يوما فى الحسبان تحقق رواجها غير مألوف . واكتظت المدن الكبرى بشتى فئات العاملين .

ونتيجة لذلك استقبلت السينما عصرا ذهبيا فريدا من ناحية اقبال الجماهير وكانت الجماهير تريد التسلية بأى سبيل وأرخصه . وكان على السينما أن تمدّها بالغذاء المنشود . وبسرعة مذهلة حل الكم فى الحقل السينمائى مكان الكيف ، وجرى المنتجون وراء أهواء الجماهير ، فاجتاحت السوق أفلام الهزل والغناء والرقص ، وكانت السرعة طابع الانتاج ، والربح ثمرته المحققة غالبا . مما أغرى الكثيرين من أغنياء الحرب باقتحام هذا الميدان السحرى الجديد .

ولم يكن من الحكمة فى ذلك الوقت التأنى فى اختيار القصص . ولا حتى التفكير الجاد فى تأليفها . فأقبل الجميع على اقتباس موضوعاتهم من الأفلام الأجنبية الناجحة ، ولم يعد للقصة المؤلفة دور حقيقى فى انشاء الفيلم العربى ولا لها حساب فى تقدير ميزانيته وقد أهملت القصص الأدبية المؤلفة أهمالا يكاد أن يكون كاملا رغم أن أدب القصة الجديد يؤرخ عادة بعد الحرب العالمية الثانية . ورغم أن كثيرا من هذه القصص أخرجت بعد قيام الثورة وحققت نجاحا أدبيا وماديا ملموسا . ومن النتائج الخطيرة لتلك الحال أن اختفى المؤلف السينمائى أو كاد . وأنه رغم كثرة كتاب السيناريو من الناحية العددية فقد ندر بينهم من يتمتع بأى طاقة للخلق الفنى وذلك لاعتمادهم على النقل لا التفكير أو الابتكار .

تلك هى الصورة العامة للفترة الثانية من حياة السينما المصرية ، ولم يغير من الصورة وجود بعض الهوامش التى تعتبر استثناء من القاعدة . وبانتهاء

الحرب وبانحسار موجة الرواج وباختفاء الكثيرين من العمال الذين فقدوا أعمالهم تعرضت السينما لازمة خطيرة كادت أن تقضى عليها قضاء كاملاً . وبذلت جهود لاجراج السينما من مأزقها ، جهود فريدة وفقت حيناً واخفقت كما ينتظر في أكثر الأحيان .

وبقيام ثورة يوليو استقبلت السينما عهداً جديداً بكل معنى الكلمة . فأولاً قررت الدولة أن ترعى السينما فيما ترعى من فنون . سواء من خلال الارشاد أو مصلحة الفنون أو مؤسسة دعم السينما التي تطورت إلى مؤسسة السينما والهندسة الاذاعية . وثانياً خضعت السينما كسائر أوجه النشاط في الجمهورية إلى التخطيط العلمى الموجه . ولا يهمنى الآن الا الحديث عن القصة في الفيلم العربى فماذا كان نصيبها من تلك الرعاية وهذا التخطيط ؟

تقرر من بادىء الامر انشاء مكتبة أدبية للسينما ، فتألفت لجنة لهذه المهمة وراحت تفحص الانتاج المطبوع بشتى أشكاله أى الرواية والقصة والمسرحية والاقصوصة ، فى مكاتب الدول العربية جميعاً ، ما هو مؤلف منها ، وما هو مترجم لاختيار الصالح منه للاقتباس بعد تمصيره .

بالاضافة إلى هذا فانه تجرى كل عام مسابقة لاحسن القصص السينمائية لاكتشاف المواهب الجديدة للقصص الصالحة ، مع منح الجوائز السخية التي تعادل أو تفوق فى مقدارها ثمن القصص المشتراه من الكتاب المعروفين .

ومما يجدر الاشارة اليه أنه لا يوجد توجيه بالمعنى الضيق وراء اختيار القصص ، فانه من المرغوب فيه أن يعرض الفيلم العربى بشتى الألوان الفنية من تاريخيه ومعاصرة واجتماعية وعاطفية وغنائية وكوميديية ما ينفع فى الارشاد وما يمتع فى الترفيه والتسلية الراقية ولا اعتراض لنا على لون الا فى حدود ما يمكن أن تعترف به الرقابة إذا صادفها موضوع انحلالى أو رجعى المضمون وقد اقتنع المسئولون بأهمية القصة فى تكوين الفيلم ، بل فى تكوين الروح القومى والانسانى للشعب . وقد جعل منها نقطة الانطلاق فى تجديد الفيلم والدفع به فى طريق النهضة الحقيقية .

فيلموجرافيا نجيب محفوظ

حسب تواريخ عرض الأفلام

١ - المنتقم	١٩٤٧ سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٢ - مغامرات عنتر وعيلة	١٩٤٨ سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٣ - لك يوم يا ظالم	١٩٥١ سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٤ - ريا وسكينة	١٩٥٢ سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٥ - الوحش	١٩٥٤ قصة وسيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
٦ - جعلوني مجرما	١٩٥٤ سيناريو	اخراج عاطف سالم
٧ - فتوات الحسينية	١٩٥٤ قصة وسيناريو	اخراج نيازي مصطفى
٨ - درب المهايل	١٩٥٥ قصة وسيناريو	اخراج توفيق صالح
٩ - شباب امرأة	١٩٥٥ اشتراك في السيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٠ - النمرود	١٩٥٦ سيناريو	اخراج عاطف سالم
١١ - الفتوة	١٩٥٧ اشتراك في السيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٢ - مجرم في اجازة	١٩٥٨ اشتراك في السيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٣ - الطريق المسدود	١٩٥٨ سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٤ - الهاربة	١٩٥٨ سيناريو	اخراج حسن رمزي
١٥ - جميلة الجزائرية	١٩٥٩ سيناريو	اخراج يوسف شاهين
١٦ - أنا حرة	١٩٥٩ سيناريو	اخراج صلاح أبو سيف
١٧ - احنا التلامذة	١٩٥٩ سيناريو	اخراج عاطف سالم
١٨ - بين السماء والأرض	١٩٥٩ قصة سينمائية	اخراج صلاح أبو سيف
١٩ - بداية ونهاية	١٩٦٠ رواية أدبية	اخراج صلاح أبو سيف
٢٠ - الناصر صلاح الدين	١٩٦٢ سيناريو	اخراج يوسف شاهين
٢١ - اللص والكلاب	١٩٦٢ رواية أدبية	اخراج كمال الشيخ
٢٢ - زقاق المدق	١٩٦٢ رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٢٣ - بين القصرين	١٩٦٤ رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٢٤ - الطريق	١٩٦٥ رواية أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٢٥ - ثمن الحرية	١٩٦٥ قصة سينمائية	اخراج نور الدمرداش
٢٦ - خان الخليل	١٩٦٦ رواية أدبية	اخراج عاطف سالم
٢٧ - القاهرة ٢٠	١٩٦٦ رواية القاهرة الجديدة	اخراج صلاح أبو سيف
٢٨ - ٣ قصص	١٩٦٦ قصة دنيا الله	اخراج ابراهيم الصحن
٢٩ - قصر الشوق	١٩٦٧ رواية أدبية	اخراج حسن الامام

٢٠ - السمان والخريف	١٩٦٨ رواية أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٢١ - ميرامار	١٩٦٩ رواية أدبية	اخراج كمال الشيخ
٢٢ - دلال المصرية	١٩٧٠ قصة سينمائية	اخراج حسن الامام
٢٣ - السراب	١٩٧٠ رواية أدبية	اخراج أنور الشناوى
٢٤ - الاختيار	١٩٧١ قصة سينمائية	اخراج يوسف شاهين
٢٥ - ثرثرة فوق النيل	١٩٧١ رواية أدبية	اخراج حسين كمال
٢٦ - صور ممنوعة	١٩٧٢ قصة صورة	اخراج مذكور ثابت
٢٧ - ذات الوجهين	١٩٧٢ قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٢٨ - السكرية	١٩٧٢ رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٢٩ - الشحات	١٩٧٣ رواية الشحاذ	اخراج حسام الدين مصطفى
٤٠ - اميرة حبي انا	١٩٧٤ رواية المرايا	اخراج حسن الامام
٤١ - الحب تحت المطر	١٩٧٥ رواية أدبية	اخراج حسين كمال
٤٢ - الكرنك	١٩٧٥ رواية أدبية	اخراج على بدرخان
٤٣ - المذنبون	١٩٧٦ قصة صورة	اخراج سعيد مرزوق
٤٤ - المجرم	١٩٧٨ سيناريو لك	اخراج صلاح ابوسيف
	يوم يا ظالم	
٤٥ - الشريدة	١٩٨٠ قصة أدبية	اخراج اشرف فهمى
٤٦ - فتوات بولاق	١٩٨١ رواية الحرافيش	اخراج يحيى العلمى
٤٧ - اهل القعة	١٩٨١ رواية أدبية	اخراج على بدرخان
٤٨ - الشيطان يعظ	١٩٨١ قصة أدبية	اخراج اشرف فهمى
٤٩ - وكالة البلح	١٩٨٢ قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٠ - ايوب	١٩٨٤ قصة أدبية	اخراج هانى لاشين
٥١ - الخادمة	١٩٨٤ قصة سينمائية	اخراج اشرف فهمى
٥٢ - دنيا الله	١٩٨٥ قصة أدبية	اخراج حسن الامام
٥٣ - شهد الملكة	١٩٨٥ رواية الحرافيش	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٤ - المطارد	١٩٨٥ رواية الحرافيش	اخراج سمير سيف
٥٥ - الحب فوق	١٩٨٦ قصة أدبية	اخراج عاطف الطيب
	مضبة الهرم	
٥٦ - الحرافيش	١٩٨٦ رواية أدبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٧ - الجوع	١٩٨٦ رواية الحرافيش	اخراج على بدرخان
٥٨ - عصر الحب	١٩٨٦ رواية أدبية	اخراج حسن الامام
٥٩ - وصمة عار	١٩٨٦ رواية الطريق	اخراج اشرف فهمى
٦٠ - التوت والنبوت	١٩٨٦ رواية الحرافيش	اخراج نيازى مصطفى
٦١ - اصدقاء الشيطان	١٩٨٨ رواية الحرافيش	اخراج احمد ياسين

فيلموجرافيا نجيب محفوظ

حسب العلاقة بين الفيلم والكاتب

١ - سيناريو

١٩٤٧	١ - المنتقم
١٩٤٨	٢ - مغامرات عنتر وعبلة
١٩٥١	٣ - لك يوم يا ظالم
١٩٥٣	٤ - ريا وسكينة
١٩٥٤	٥ - جعلوني مجرما
١٩٥٦	٦ - النمرود
١٩٥٨	٧ - الطريق المسدود
١٩٥٨	٨ - الهاربة
١٩٥٩	٩ - جميلة الجزائرية
١٩٥٩	١٠ - احنا التلامذة
١٩٥٩	١١ - أنا حرة
١٩٦٣	١٢ - الناصر صلاح الدين
١٩٧٨	١٣ - لك يوم يا ظالم (المجرم)

٢ - قصة وسيناريو

١٩٥٤	١ - الوحش
١٩٥٤	٢ - فتوات الحسينية
١٩٥٥	٣ - درب المهابيل

٣ - اشتراك في السيناريو

- | | |
|------|-------------------|
| ١٩٥٥ | ١ - شباب امرأة |
| ١٩٥٧ | ٢ - الفتوة |
| ١٩٥٨ | ٣ - مجرم في اجازة |

٤ - القصة السينمائية

- | | |
|------|-----------------------|
| ١٩٥٩ | ١ - بين السماء والأرض |
| ١٩٦٣ | ٢ - الناصر صلاح الدين |
| ١٩٦٥ | ٣ - ثمن الحرية |
| ١٩٧٠ | ٤ - دلال المصرية |
| ١٩٧١ | ٥ - الاختيار |
| ١٩٧٣ | ٦ - ذات الوجهين |
| ١٩٨٢ | ٧ - وكالة البلح |
| ١٩٨٤ | ٨ - الخادمة |

٥ - الرواية

- | | |
|------|------------------------------------|
| ١٩٦٠ | ١ - بداية ونهاية |
| ١٩٦٣ | ٢ - اللص والكلاب |
| ١٩٦٣ | ٣ - زقاق المدق |
| ١٩٦٤ | ٤ - بين القصرين |
| ١٩٦٥ | ٥ - الطريق |
| ١٩٦٦ | ٦ - خان الخليلي |
| ١٩٦٦ | ٧ - القاهرة الجديدة (القاهرة ٣٠) |
| ١٩٦٧ | ٨ - قصر الشوق |
| ١٩٦٨ | ٩ - السمان والخريف |

١٩٦٩	١٠ - ميرامار
١٩٧٠	١١ - السراب
١٩٧١	١٢ - ثرثرة فوق النيل
١٩٧٣	١٣ - السكرية
١٩٧٣	١٤ - الشحاذ (الشحات)
١٩٧٤	١٥ - المرايا (أميرة حبي أنا)
١٩٧٥	١٦ - الحب تحت المطر
١٩٧٥	١٧ - الكرنك
١٩٨١	١٨ - الحرافيش (فتوات بولاق)
١٩٨٥	١٩ - الحرافيش (شهد الملكة)
١٩٨٥	٢٠ - الحرافيش (المطارذ)
١٩٨٦	٢١ - الحرافيش
١٩٨٦	٢٢ - الحرافيش (الجوع)
١٩٨٦	٢٣ - عصر الحب
١٩٨٦	٢٤ - الطريق (وصمة عار)
١٩٨٦	٢٥ - الخرافيش (التوت والنبوت)
١٩٨٨	٢٦ - الحرافيش (أصدقاء الشيطان)

٦ - القصة القصيرة

١٩٦٦	١ - دنيا الله (٣ قصص)
١٩٧٢	٢ - صورة (صور ممنوعة)
١٩٧٦	٣ - صورة (المذنبون)
١٩٨٠	٤ - الشريدة
١٩٨١	٥ - أهل القمة
١٩٨١	٦ - الشيطان يعظ
١٩٨٤	٧ - أيوب
١٩٨٥	٨ - دنيا الله
١٩٨٦	٩ - الحب فوق هضبة الهرم

فهرس

صفحة

٥ فاز نجيب محفوظ وفازت نوبل . . أيضاً

٧ الفصل الأول :
كتابان عن نجيب محفوظ والسينما

١٥ الفصل الثاني :
نجيب محفوظ كاتباً للسيناريو
درب المهايل

٣١ الفصل الثالث :
نجيب محفوظ كاتباً للقصة السينمائية
الاختيار

١٢٥

الفصل الرابع :

روايات نجيب محفوظ في السينما

ثلاثة فوق النيل

السكرية

الشحاذ (الشحات)

حب تحت المطر

الكرنك

الحرافيش (المطارد)

الحرافيش (الجوع)

الطريق (وصمة عار)

الفصل الخامس :

قصص نجيب محفوظ في السينما

المذنبون

الشريدة

أهل القمة

الشیطان يغظ

أيوب

الفصل السادس :

صلاح أبو سيف يتحدث عن سينما نجيب محفوظ

وثائق

نجيب محفوظ يتحدث عن تجربته في السينما

نجيب محفوظ يكتب عن السينما

فيلموجرافيا حسب تواريخ عرض الأفلام

فيلموجرافيا حسب العلاقة بين الفيلم والكاتب

كتب سمير فريد

- ١ - سينما ٦٥ ١٩٦٦ - القاهرة
- ٢ - الدليل السينمائي لعام ١٩٦٦ ١٩٦٧ - القاهرة
- ٣ - الفيلم الأمريكى كابوس السينما العربية ١٩٦٧ - القاهرة
- ٤ - فهرنهايت ٤٥١ ١٩٦٨ - القاهرة
(ترجمة سيناريو فيلم فرنسوا تروفو)
- ٥ - العالم من عين الكاميرا (سينما ٦٦ - ٦٧) ١٩٦٨ - القاهرة
- ٦ - سينما ٦٩ (سينما ٦٨ - ٦٩) ١٩٧٠ - القاهرة
- ٧ - سينما ٧٠ ١٩٧١ - القاهرة
- ٨ - القانون الصغير للمخرجين المصريين ١٩٧٤ - تونس
- ٩ - حرب أكتوبر في السينما ١٩٧٥ - القاهرة
- ١٠ - في مهرجان كان ١٩٧٨ - القاهرة
- ١١ - دليل السينما العربية (بالعربية والانجليزية - ١٩٧٨ - القاهرة
جزء خاص عن مصر)
- ١٢ - دليل السينما العربية (بالعربية والانجليزية - ١٩٧٩ - القاهرة
جزء خاص عن العراق)

- ١٣ - أضواء على السينما المعاصرة ١٩٧٩ - بغداد
- ١٤ - في السينما العربية ١٩٨١ - بيروت
- ١٥ - مدخل الى السينما الصهيونية ١٩٨١ - بيروت
- ١٦ - مسرحيات شكسبير في السينما ١٩٨١ - بغداد
- ١٧ - هوية السينما العربية ١٩٨٨ - بيروت

كتب مع نقاد آخرين

- ١ - السينما البرازيلية ١٩٧٥ - القاهرة
- ٢ - السينما الجزائرية ١٩٧٦ - القاهرة
- ٣ - السينما في البلاد العربية (بالاطالية) ١٩٧٦ - بيساو
- ٤ - سينما ٨١ (بالاطالية) ١٩٨١ - ميلانو
- ٥ - الانسان المصرى على الشاشة ١٩٨٦ - القاهرة
- ٦ - الهوية القومية في السينما العربية ١٩٨٦ - بيروت

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٩٠ / ٩٢٣٨

مطابع الاعتراف بكونه نيل

درب المهابيل - الاختيار - ثثره فوق النيل
السكرية - الشحات - حب تحت المطر
الكرنك - المطار - الطريق
المذنبون - الشريده - اهل القمه
الشیطان يعظ - ايوب - الجوع



توفيق صالح - يوسف شاهين - حسين كمال
حسن الإمام - حسام الدين مصطفى - على بدر
سمير سيف - اشرف فهمي - سعيد مرزوق
هاني لاشين

التمن جنيه واحد

مطابع الأهرام بكنوزيش النيل

43
4n



0422533